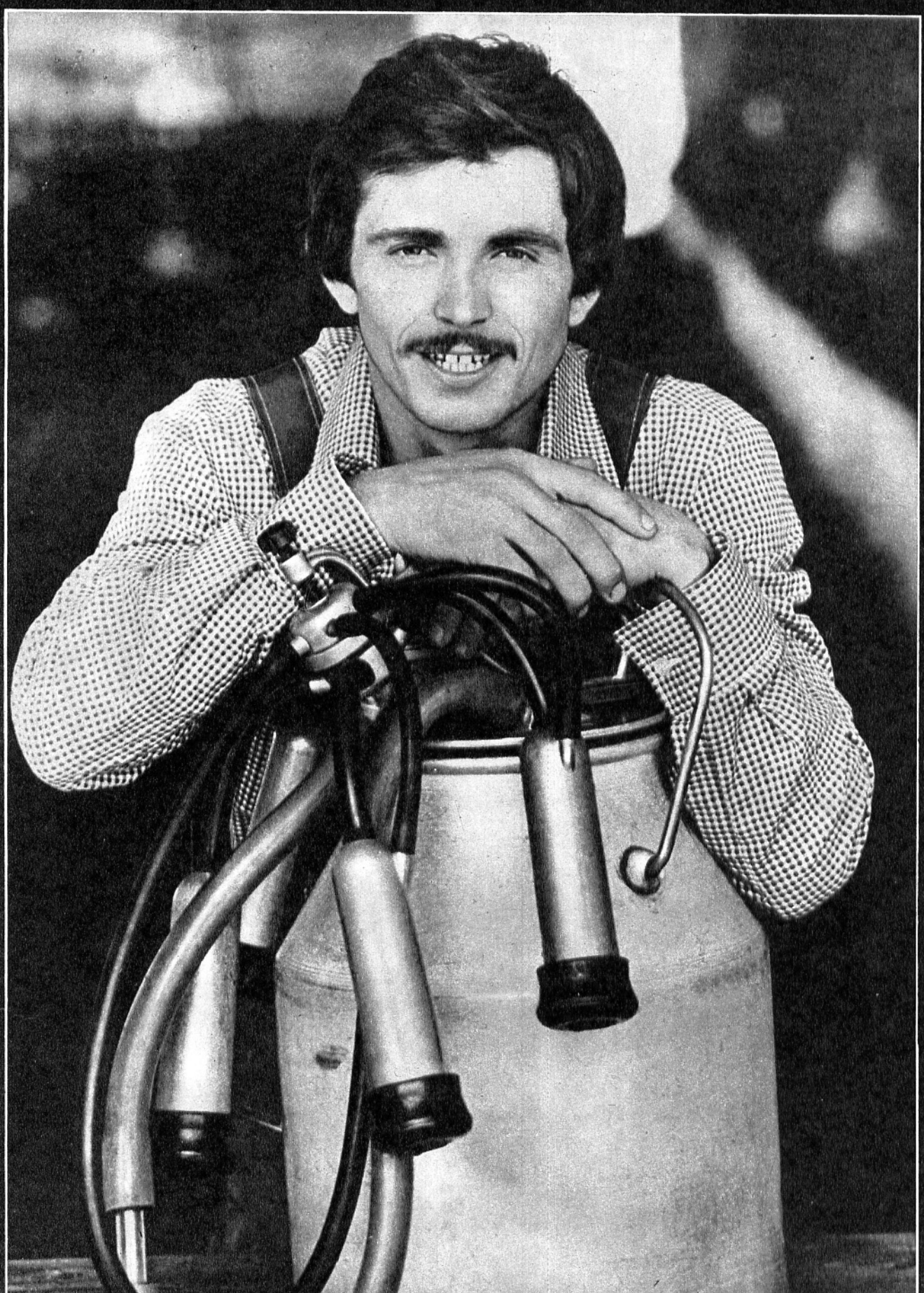
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 8 6 6

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

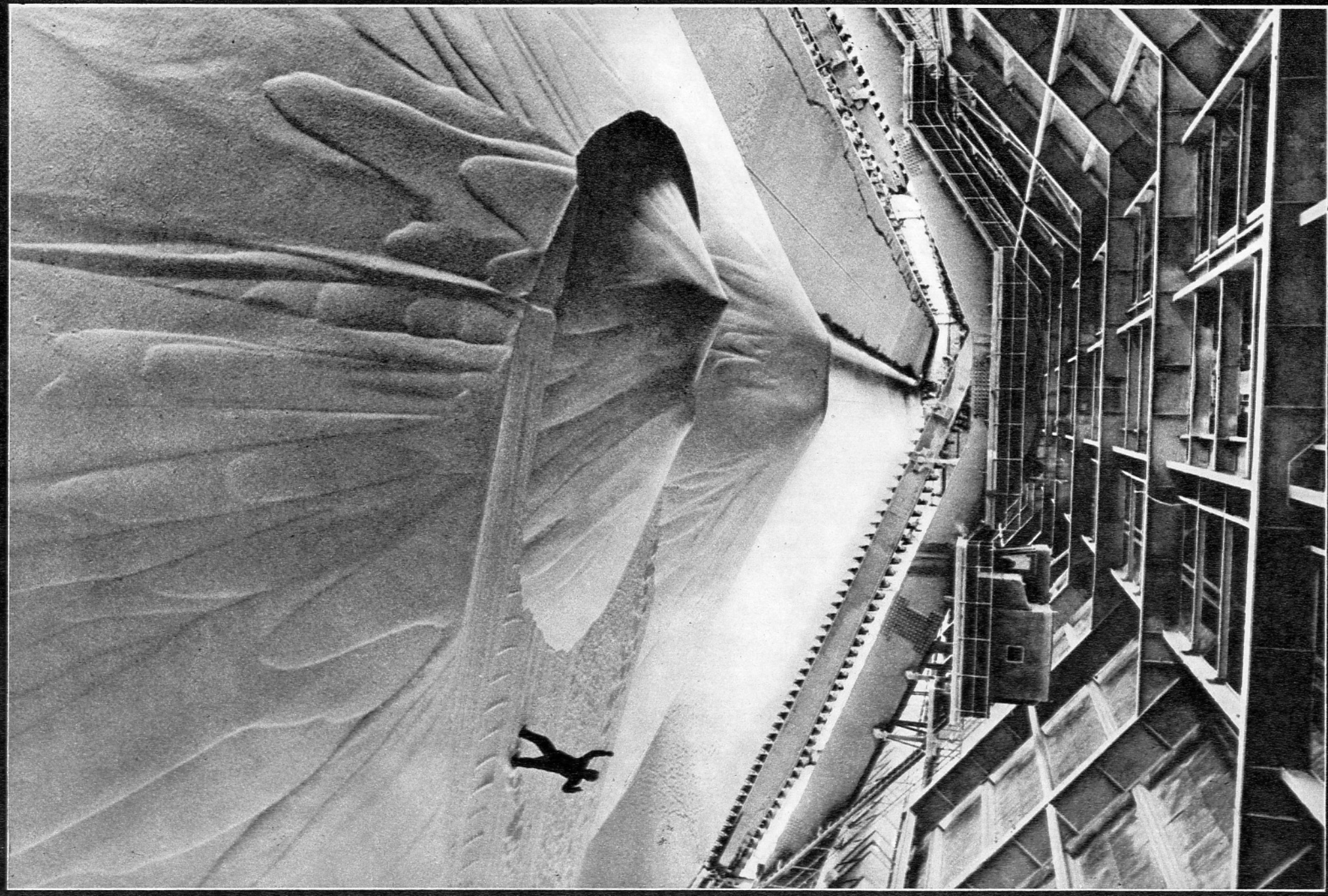
Kharek.com
СВОБОДНЫЙ ФОРУМ ХАРЬКОВА

АЛЕКСАНДР КРЕМКО ТРАУЛЕР «XXVII СЪЕЗД КПСС»



МИХАИЛ ПОТЫРНИКЕ ДОЯР

ЕВГЕНИЙ ЗАГУЛЯЕВ МИНЕРАЛЬНЫЕ УДОБРЕНИЯ



ЮЗЕФ МОСЕНЖНИК. АНАТОЛИЙ ПОДДУБНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛИ МИРНОГО АТОМА

МИХАИЛ ЧЕРНИЧКИН СЕМЬЯ

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮНЬ 1986

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09662
сдано в набор 31.03.86 г.
подп. в печать 12.05.86 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245000
заказ 156
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
Комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:

ВАЛЕРИЙ ЩЕГЛОВ
(КОВРОВ)
СТАРШАЯ СЕСТРА

ВАЛЕРИЙ ЩЕГЛОВ
ГОСТЬЯ НА ДАЧЕ

В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА
1—4
Выставочный стенд «СФ»
6
Фотохроника ТАСС: проблемы, перспективы
20
М. Рогозин **Родниковая свадьба**

ФОТОПРОБЛЕМЫ
10
Что дает университет!

ФОТОДЕБЮТ
16
П. Носов **Преодоление**

ФОТОТЕОРИЯ
22
А. Вартанов **Эстетика фотографии**

ФОТОТВОРЧЕСТВО
24
Б. Савельев **Небольшая прогулка по Большому театру**
28
Г. Бинде **О нашем капитане**

ФОТОКОНКУРСЫ
25
«Экспрессия»

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО
32
В. Вахтин **Снимаем вдвоем**
34
Фотоюниор

РЕТРО**ФОТО**
36
А. Фомин **Кто же изобрел фотографию!..**
37
Э. Файнштейн **Из летописи первой пятилетки**
38
Ю. Луганский **Таежные снимки Арсеньева**

ФОТОТЕХНИКА
40
Информируем, советуем, предлагаем:
Э. Гладков **От замысла к снимку**
Объектив «МС Волна-9»
42
А. Трачун **Однообъективные зеркальные фотоаппараты**
43
Т. Мосина **Фотографические реактивы**
44
А. Любавин **«Эффектные» фильтры**
45
О. Сербинов **Компьютер в фотокамере**

ИНТЕР**ФОТО**
46
Свидетельства обвинения
«Камеры-обманки»
47
Ю. Головятенко **«Уорлдпрессфото-86»**

© «СОВЕТСКОЕ ФОТО», 1986

Фотохроника ТАСС: проблемы, перспективы

Полное название этого подразделения Телеграфного агентства Советского Союза звучит так: Главная редакция фотоинформации ТАСС, но для нас — и работающих в фотографии, и пишущих о ней — привычней говорить — Фотохроника ТАСС. Главная ее задача — разносторонний показ жизни нашей страны. Разумеется, самым важным событием последнего времени был XXVII съезд КПСС, и с того, как Фотохроника ТАСС справилась с ответственнейшим заданием — оперативно и на высоком уровне информировать советскую и мировую общественность о работе съезда, — началась беседа корреспондента «СФ» с главным редактором Фотохроники ТАСС Львом Портером.

— Лев Михайлович, я внимательно следил за работой съезда по телевидению и у меня создалось впечатление, что по количеству попавших «в кадр» фоторепортеров Фотохроника ТАСС заняла первое место...

— Что же тут удивительного? В освещении работы съезда и жизни столицы в эти дни участвовало 30 московских фоторепортеров, 12 фотокорреспондентов ТАСС по РСФСР и один их коллега из ЛенТАСС. Ну, а сам по себе факт, что они часто мелькали на телеэкране, тоже показателен, поскольку объем работы у репортеров был огромный. Ведь кроме съемки в зале заседаний съезда и в кулуарах корреспондентам Фотохроники ТАСС необходимо было освещать посещение иностранными делегациями предприятий и учреждений столицы, ее достопримечательных мест. Некоторые делегации выезжали и в другие города страны. Кроме того, нужно было широко показать ударную трудовую вахту в честь съезда. Так что работы репортерам хватало.

— А как это выглядело количественно?

— С 21 февраля по 6 марта Фотохроника ТАСС выпустила более 2880 черно-белых негативов и свыше 1000 слайдов и цветных негативов. Большая работа была проделана по оперативному обеспечению фотоинформацией о работе съезда зарубежных информационных агентств, поскольку во всем мире интерес к работе съезда был огромным. Осуществлялась двусторонняя связь с агентствами социалистических стран, которым по кольцу фотоинформации было передано 473 снимка, были организованы двусторонние связи и с крупнейшими агентствами капиталистических стран, такими как Рейтер, Ассошиэйтед Пресс и Киодо. Прибавьте сюда дневник съезда и создание специальных фотовитрин, которые были отправлены в советские учреждения за границей, спецвыпуск вестника «Фотообозрение» и более ста фотовыставок «Во имя мира и созидания», непосредственно посвященных XXVII съезду, — и вы легко представите себе объем работы.

— Коль скоро мы начали наш разговор с работы XXVII съезда КПСС, давайте продолжим его, памятуя, что лейтмотивом всех решений партии был призыв решительно повернуться лицом к жизни. Что, по вашему мнению, это означает применительно к работе редакции, которую вы возглавляете? Впрочем, начать, видимо, лучше с другого вопроса: устраивает ли вас тот уровень показа жизни страны, которого вы достигли сегодня?

— С высоты достижений лучше видны и недоработки, поэтому, если ответить на ваш вопрос совершенно откровенно, то ответ будет отрицательным...

— В этом ответе мне послышалось что-то вроде «нет предела совершенству».

— Если угодно — да. Нельзя трактовать жизнь общества как нечто застывшее: меняясь, совершенствуясь, социалистическое общество совершенствует и нас с вами — это диалектический процесс, требующий осмысления, анализа, и в том числе осмысления и анализа средствами фотографии. К сожалению, забывая подчас о диалектике этого процесса, мы упускаем из виду опасность обрастания штампами, как следствие самоуспокоенности. Надо менять психологию фоторепортера, привыкшего к тому, что снимок, сделанный, что называется, «на уровне» — это и есть то, что нужно.

— Но ведь само понятие «уровень» меняется...

— И я о том же: если это понятие меняется, если критерии становятся все более и более высокими — значит, должен меняться и подход репортера, его самооценка должна меняться. А наша задача — этот «уровень», эти критерии постоянно подвергать переосмыслению.

Меня, например, сегодня очень волнует то обстоятельство, что из снимков порой исчезает информация. Что такое информация? Это рассказ о событии, а вот события-то как раз и нет в кадре. Иначе говоря, преобладает иллюстративность, не отражающая динамичности нашего времени. Репортер перестает искать события, врываться в их гущу, его, образно выражаясь, перестают «кормить ноги», он ждет, что ему укажут тему и расскажут, как именно он должен ее решать. Но ведь такой репортер — не профессионал! И наша задача — бороться с такими настроениями, воспитывать репортеров инициативными, творческими людьми...

— Фотохроника ТАСС, как и всякий трудовой коллектив, очевидно, в свете решений XXVII съезда партии будет пересматривать свои планы во всех направлениях работы?

— Я бы сказал, не «будет», а уже пересматривает. И в соответствии с этим вся организационная, идейно-воспитательная работа руководства и общественных организаций ГРФИ уже сегодня сосредоточена на активизации деятельности коллектива по реализации задач, поставленных перед страной и каждым из нас XXVII съездом КПСС. Определены основные направления фотопропаганды, составлен план новых фотовыставок ТАСС, разрабатываются темы командировок, определяются их сроки...

В центре нашего внимания, естественно, будет находиться оперативное всестороннее освещение того, как осуществляется стратегический курс партии на ускорение социально-экономического развития страны. Свое конкретное выражение эта работа найдет в создании материалов, показывающих деятельность партийных организаций, рассказывающих об инициативе, творческой активности масс.

Фотоинформация и визуальная пропаганда Фотохроники ТАСС будут наглядно отражать деятельность партии по укреплению могущества мировой социалистической системы, последовательную борьбу нашего народа за мир.

Нам предстоит серьезная работа по углублению взаимосвязей с газетами — и центральными, и местными, с учетом специфики и направленности каждого издания. Подход к обеспечению их фотоинформацией должен быть индивидуализированным.

Особое внимание будет уделяться пропагандистской эффективности материалов, посылаемых за рубеж, повышению их убедительности, доходчивости и действенности. Большое значение при этом придается материалам контрпропагандистского характера. Нужно ярче показывать существо социалистической демократии, рост материального благосостояния народа, его культурные достижения. Это, так сказать, общие направления, а конкретность они обретут в очерках, фотозарисовках, подборках для централизованных витрин, вестниках «Фотообозрение», выставках.

— Но все это, вероятно, потребует и новых производственных усилий — ведь фотография — это и техника?

— Да, творческую сторону нашей работы необходимо подкрепить соответствующей материальной базой, и тут предусмотрено дальнейшее техническое перевооружение производственных подразделений, совершенствование технологии, внедрение высокопроизводительных приборов и машин, а также обучение кадров работе на новом оборудовании. Так что забот у нас много, и перестраиваться надо, не прерывая текущей работы, — поток информации не может приостановиться ни на минуту.

Одним словом, Фотохроника ТАСС должна идти в ногу со всем народом — курсом ускорения...

Вел интервью
Н. РЕМНЕВ

ВЛАДИМИР ЯЦИНА ДИСПЕТЧЕРЫ АЭРОПОРТА ВНУКОВО

ВИКТОР САДЧИКОВ ИНТЕРЬЕР АЛТАЙСКОЙ ЗДРАВНИЦЫ

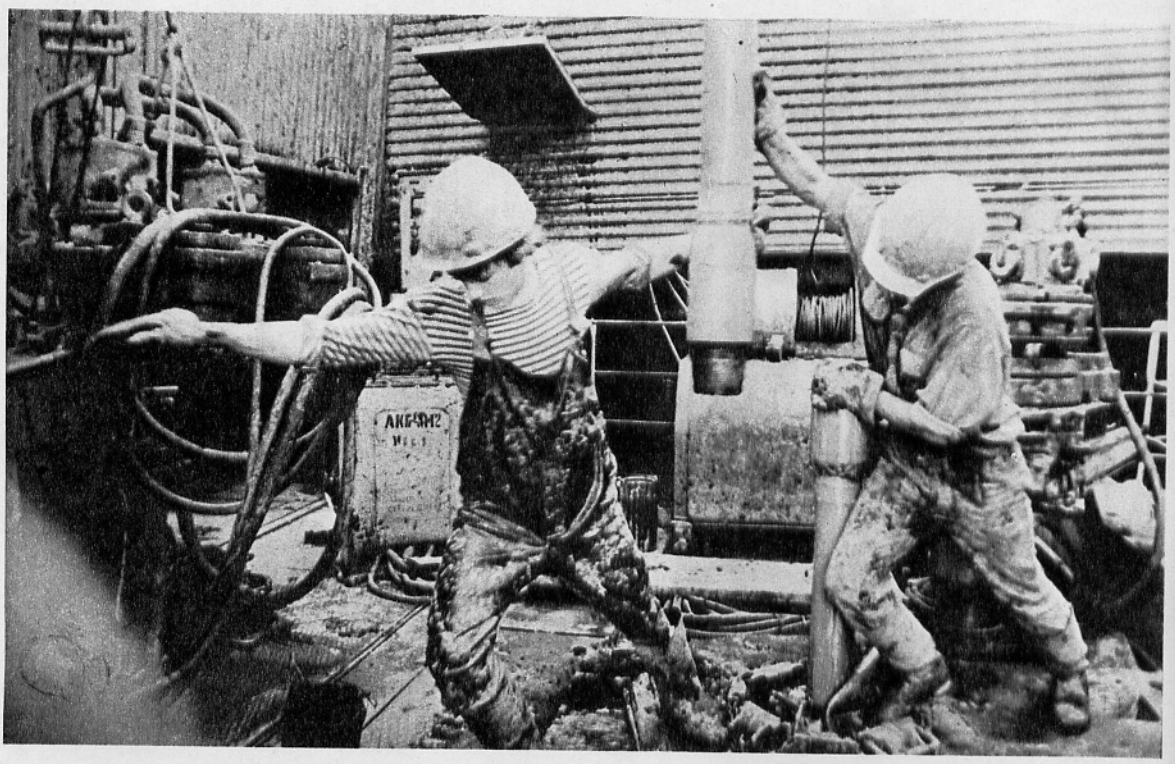
ВАЛЕРИЙ БУШУХИН ЮНЫЙ АСТРОНОМ

ИГОРЬ ЗОТИН, БОРИС КАВАШКИН ГОЛУБИ

АНАТОЛИЙ РУХАДЗЕ ГРУЗИНСКИЕ КУКОЛЬНИКИ

Что дает университет?

Вот уже несколько лет на факультете журналистики Ленинградского государственного университета ведется подготовка фотожурналистов. И хотя по-прежнему в их дипломах в графе «специальность» пишется — «журналист» — уже несколько десятков выпускников кафедры производства и оформления газеты работают фотокорреспондентами в газетах, агентствах, издательствах.
Что дало им высшее образование, как отразилось оно в их практической деятельности? Об этом беседует со своими бывшими студентами преподаватель факультета журналистики ЛГУ кандидат исторических наук Владимир Анатольевич Никитин.



В. Никитин: — Мне вспоминаются слова одного из наших коллег-фотожурналистов, заявившего с гордостью: «Мы университетов не кончали!» Прозвучало это и смешно, и печально. Смешно тем, что невежество еще никого не украшало, а печально потому, что так думают не только кое-кто из фотокорреспондентов, но и многие редакторы, полагающие, что фотографам высшее образование ни к чему. Вам повезло — вы его получили. Теперь, когда у вас за плечами есть некоторая практика, я хочу задать вам несколько вопросов. Первый из них — что вам дал университет?

Александр Максимов, фотокорреспондент газеты Ленинградского военного округа «На страже Родины», год окончания ЛГУ — 1982:

— Кроме профессии, прежде всего — гуманитарное образование, широкое и разностороннее. Современному фотокорреспонденту оно совершенно необходимо. Чрезвычайно полезными были занятия по специальности — спецкурс, спецсеминар, творческая студия, постоянные дискуссии — они оказали огромное влияние на формирование наших вкусов и взглядов.

Сергей Харитонов, фотокорреспондент районной газеты «Вперед» — Ленинградская обл., год окончания ЛГУ — 1981:

— Университет научил общаться с людьми, работать с литературой, видеть глав-

ное в человеке, в проблеме, в ситуации, то есть подходить к фотографии творчески. Там же я познакомился со многими интересными фотомастерами, которые очень помогли мне в освоении фотожурналистики.

Михаил Борисов, фотокорреспондент газеты «Тюменский комсомолец», год окончания ЛГУ — 1984:

— До поступления в университет я не имел представления о фотографии. На занятиях нам показывали много отличнейших снимков, и я почувствовал, что при помощи фотографии можно рассказать о мире и выразить себя. Нас научили отличать хорошее от плохого, отучили от субъективности оценок, во всяком случае, по отношению к чужим работам. Затем, как уже было сказано, мы имели возможность постоянно общаться с опытными фотомастерами — кто бы из них ни попадал в Ленинград, становился гостем факультета.

Леонид Архипов, фотокорреспондент газеты «Молодой ленинец», Ленинградская обл., год окончания ЛГУ — 1980:

— Из нас «выковывали» профессионалов. Заставляли нас думать, мыслить фотографически, и не абстрактно, а конкретно — мыслить до съемки, во время ее и после. До сих пор я применяю методы работы над зрительным рядом, привитые университетом. Именно там я почувствовал, как рождается образ в этом ряду, что дало мне толчок для освоения таких жанров, как фотоочерк, репортаж. Кроме того, факультет вооружил нас достаточно основательной эрудицией, в этом я еще раз убедился, познакомившись с книгой С. Морозова «Творческая фотография». Все снимки, в ней помещенные, мы видели в университете, говорили о них, а значит, шли в ногу со временем, может быть, даже и немного впереди...

В. Никитин: — Подготовка фотожурналистов — дело новое, и во многом нам приходится идти на ощупь, на ходу разрабатывая спецкурсы и спецсеминары, форму занятий, методику преподавания спе-

М. БОРИСОВ
СУРГУТСКИЕ БУРОВИКИ

РАБОЧИЙ КЛАСС

Л. АРХИПОВ
ПЕРВАЯ БОРОЗДА

АРХИТЕКТОР

НА ВСТРЕЧУ С НЕБОМ

циальных дисциплин. Вам — выпускникам нашей кафедры, наверное, теперь лучше, чем кому-либо, видны пробелы подготовки?

Иван Куртов, фотокорреспондент ЛенТАСС, год окончания ЛГУ — 1976:

— Чего мы не получили, так это хорошей технической подготовки, что на первом этапе профессиональной работы сказалось крайне неблагоприятно. Техника, говорили нам, дело второстепенное, главное — хорошая идея. Но как показала практика, самую прекрасную идею нельзя осуществить без достаточно надежной технической подготовки. Особенно это почувствовалось при переходе из газеты в ТАСС. Я даже не представлял, какими суровыми могут быть требования к качеству негатива. Теперь, наработав технику, чувствую нехватку новых идей — в студенческие годы было в избытке впечатлений — творческие встречи, выставки, и не хватало практики, а сейчас все наоборот — живу в основном старым теоретическим багажом, заедает текучка...

Л. Архипов: — Было маловато практики, думается, что это надо бы учесть при подготовке будущих студентов — она должна даваться очень конкретно, то есть с обязательным обсуждением каждой, буквально каждой съемки всех участников семинара или творческой студии, с глубоким анализом ошибок и находок. Это очень важно для овладения профессиональным мастерством.

С. Харитонов: — Согласен с Архиповым, что практики было маловато, но хочу уточнить, что обсуждения, кроме знания, должны давать и умение, иначе говоря, подкрепляться практикумами — студентов необходимо знакомить с азами профессиональной будничной работы. Я до сих пор испытываю затруднения при съемках бригад, различных групп, а чаще всего газета требует от меня именно этих снимков. То есть нужны приемы — не штампы, а принципы — нам говорили, что настоящий профессионал, приходя на съемку, имеет в своем арсенале десятки вариантов кадра. Так вот, этими-то вариантами нас и не вооружили...

В. Никитин: — Конечно же, окончание факультета само

С. ХАРИТОНОВ
НА ВЕЧЕРНЮЮ ДОЙКУ

И. КУРТОВ
СЕЛЬСКИЙ ПОЧТАЛЬОН

А. МАКСИМОВ
ВНУКИ ВАСИЛИЯ ТЕРКИНА

по себе не означает, что вы стали готовыми фотожурналистами. Совершенствование своего мастерства продолжается всю жизнь. Кто или что оказало влияние на ваше становление?

Николай Адамович, фотокорреспондент ЛенТАСС, год окончания ЛГУ — 1976:

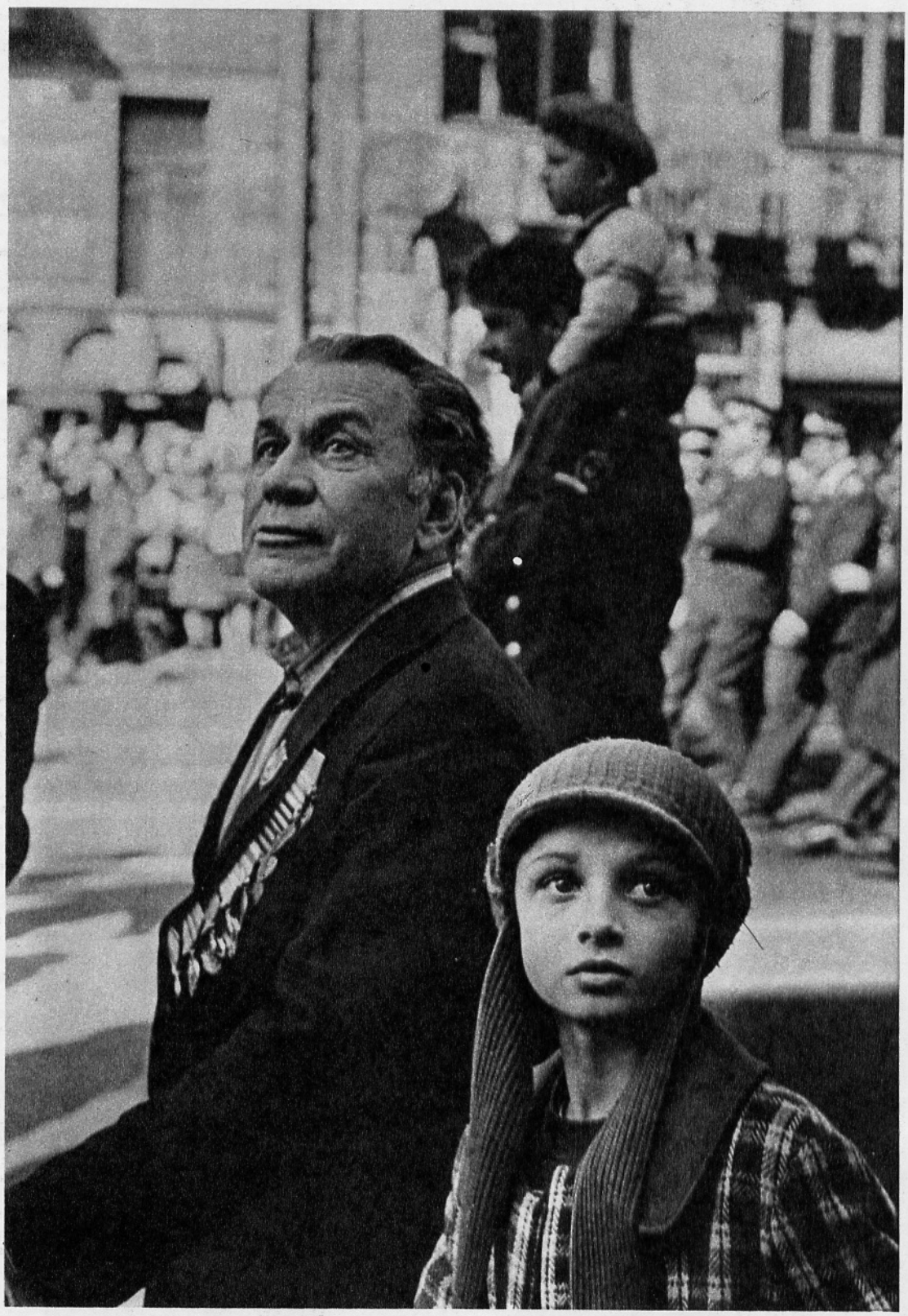
— Я пришел в агентство сразу после выпуска и оказался в небольшом, но очень сильном коллективе, где многие репортеры работают уже не один десяток лет. Они меня и «доучивали» своим примером, советами, повседневной практической помощью, участием в совместных съемках.

И. Куртов: — Моему становлению как фоторепортера во многом способствовал бывший заведующий отделом оформления «Ленинградской правды» Ю. Гальперин, воспитавший многих ленинградских фотомастеров. Юлий Абрамович привил мне уважение к газетному снимку, к работе фоторепортера, научил выделять в ней главное. Фотокорреспонденты «Ленправды» помогли преодолеть техническую беспомощность. Мне вообще всегда везло на хороших учителей, коллег и просто на сердечных людей...

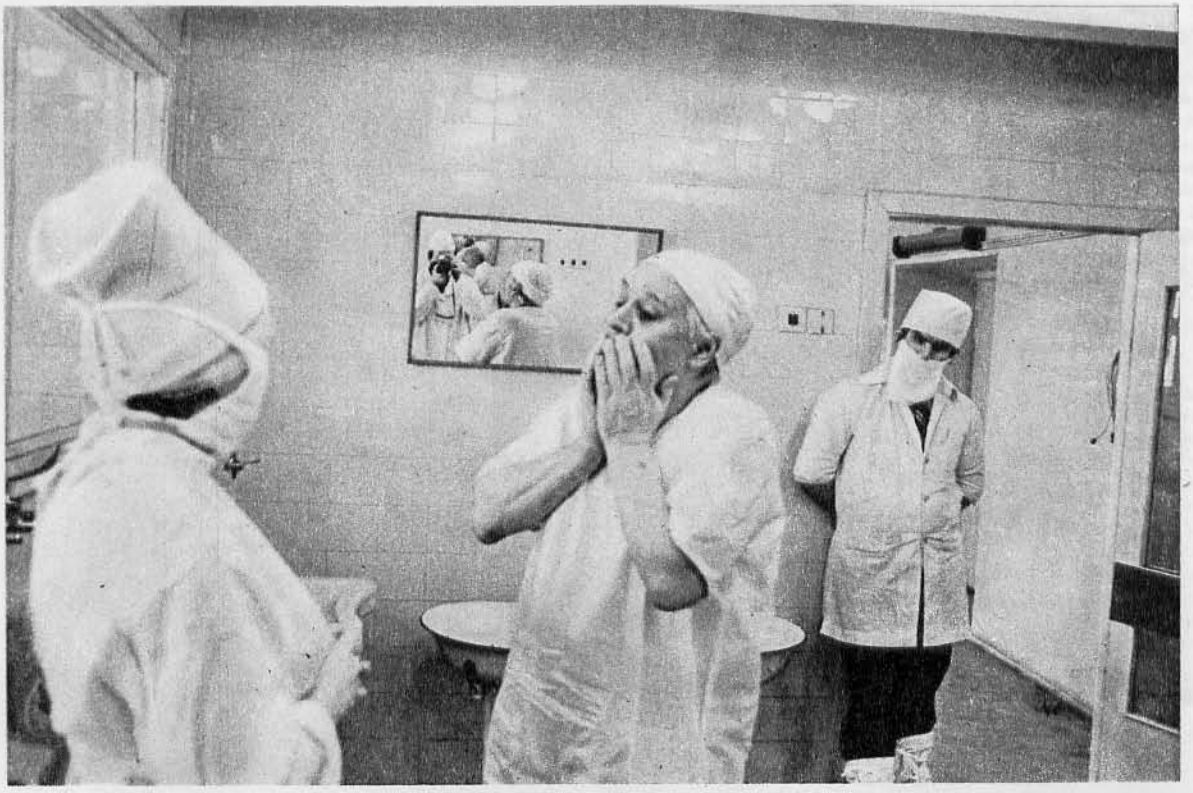
Л. Архипов: — Мне пришлось, да и приходится труднее — в газете я один, бильдредактора, о котором мы мечтали на факультете, нет и не предвидится, отсутствует даже такой наставник, как... конкуренция — соревноваться на лучший снимок можно только с самим собой. Впрочем, это, оказывается, не такой уж безнадежный соперник и воспитатель — и тут помогают основы, заложенные в университете, особенно правило — думать перед съемкой. Иначе можно такого наснимать! Все же идет «с колес», и нужно уметь самого себя заставлять делать лучше, чем в прошлый раз. Приходится все время бороться с самим собой, иначе текучка убьет в тебе творческое начало...

В. Никитин: — Многие из вас пришли на факультет, имея весьма смутное представление о будущей профессии. Не разочаровались ли вы в ней?

А. Максимов: — Мне нравится динамизм нашей работы, встречи с разными людьми, смена впечатлений. Почерпнув на съемке что-то новое, всегда испытываешь удовлетворение. Больше всего люблю снимать «в поле». И хотя на полигонах летом жарко и пыльно, а зимой мороз пробирает до костей и замерзают камеры, но зато можно интересно показать



С. ХАРИТОНОВ
НА НЕВСКОМ...



Н. АДАМОВИЧ
ДЕТСКИЙ ХИРУРГ (ИЗ СЕРИИ)

И. КУРТОВ
ЮБИЛЕЙ

мощь современной армии, ее боевые будни.

М. Борисов: — Разочарования нет, работа наша очень интересная, хотя не обходится и без огорчений. Прошлой зимой снимал на Ямбурге — январь, световой день короткий, мороз, ветер — жуть. Но замечательные люди, экзотика... Что-то я, конечно, снял, но не то, что видел и чувствовал. Прилетел домой, в Тюмень — смотрю «Советскую Россию», там с Ямбурга репортаж Э. Жигайлова, да такой, что места себе не нахожу... Но выпадают и счастливые минуты. Работал в Угутском заповеднике — целую неделю ходил по лесу с «заповедными» людьми, и они мне про него рассказывали, как книгу читали... Какая профессия мне бы все это открыла?

И. Куртов: — На факультете все казалось просто: хороший кадр — на полосу, плохой — в корзину. Жизнь оказалась сложнее — у меня одна точка зрения, у редактора другая, ему нужны «красивые» снимки. Хочешь не хочешь, должен подстраиваться. Иногда приходится снимать заведомо неинтересные вещи — это отнимает время и действует на нервы, не дает морального удовлетворения. Правда, все-таки больше интересных съемок, когда общаешься с душевно богатыми людьми, тут снимки рождаются без натуги и работаешь с истинным удовольствием.

С. Харитонов: — В нашей профессии, на мой взгляд, много плюсов: довольно свободный режим работы, которую большей частью сам и планируешь, неограниченная возможность общения с людьми, простор для творчества и раздумий (его мы, честно говоря, не очень-то используем). Бывает, что тема меня и не волнует, тогда стараюсь просто грамотно выполнить задание. Что же касается «удовольствия», то мне нравится составлять из моих тем альбомы, книги — это и хорошая форма обучения систематизации материала, и продолжение работы над темой.

Н. Адамович: — Профессия интересная, недаром фотожурналистика так часто «перетягивает» к себе людей разных других специальностей. Недостатки

ее? Отсутствие свободного времени при «довольно свободном режиме».
У меня его хватает только на то, чтобы чинить телефон, который постоянно ломается, а я им пользуюсь не меньше, чем камерой...

В. Никитин: — «Если бы деканом были вы», что бы вы сделали для улучшения подготовки фотожурналистов?

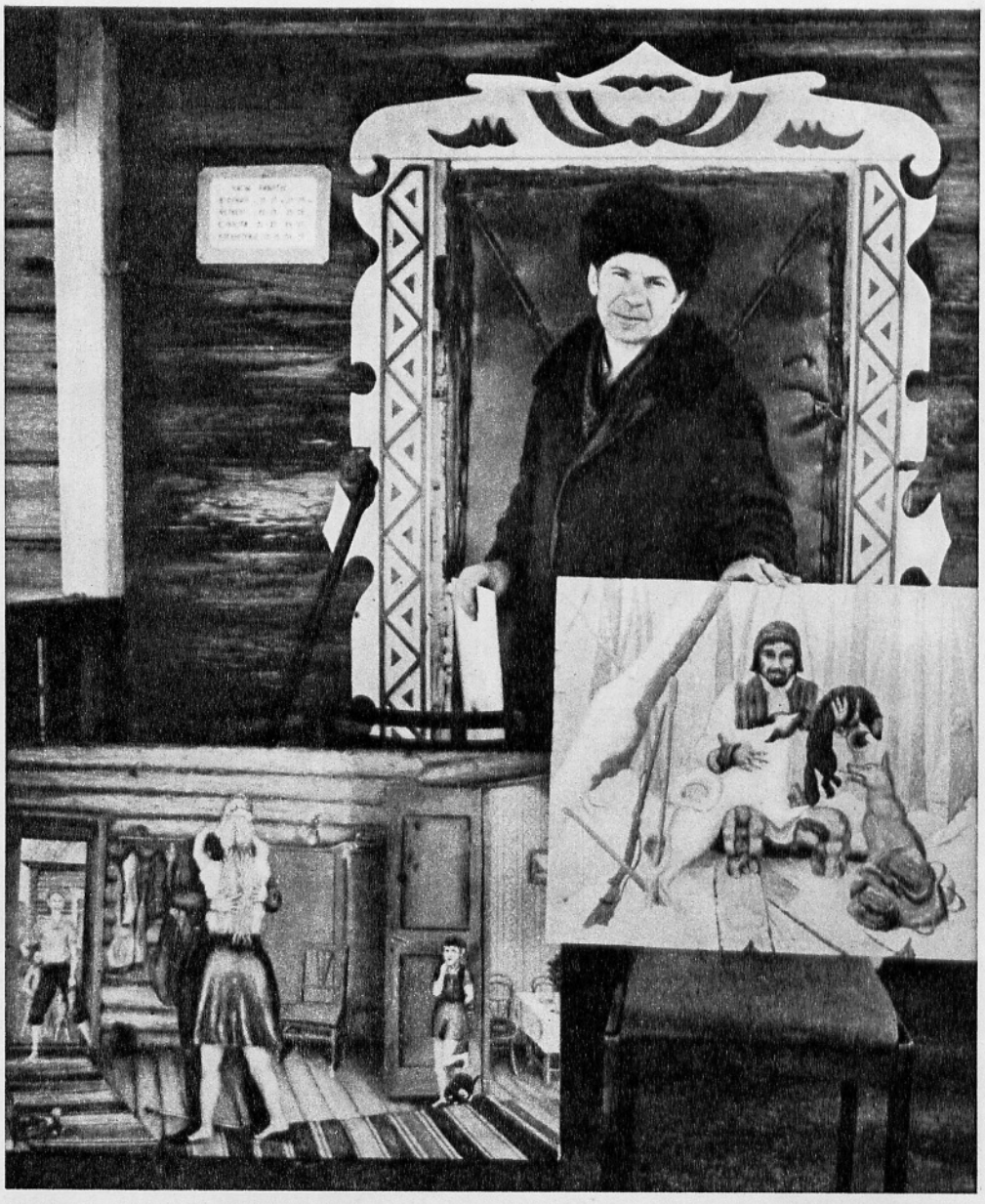
М. Борисов: — Прежде всего организовал бы новую современную лабораторию и съемочный павильон. Заменил бы увеличители-развалюхи и обеспечил регулярное снабжение «химией» и другими фотоматериалами.

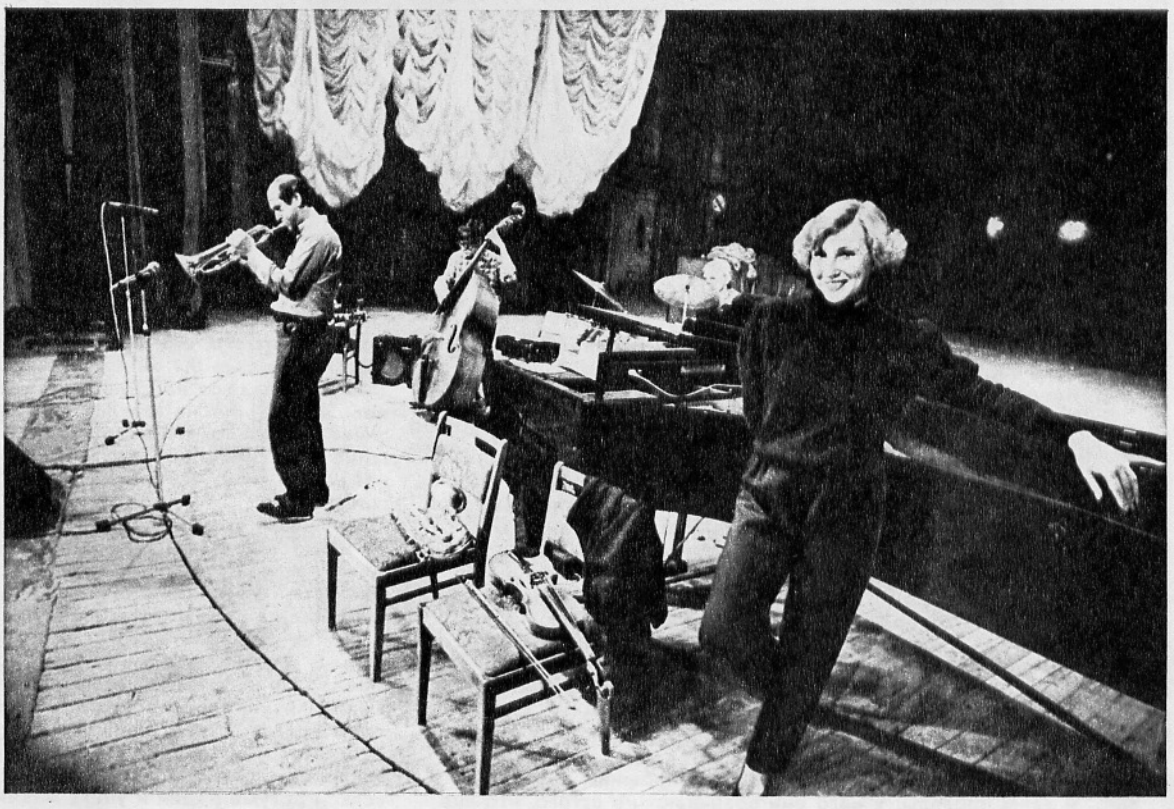
А. Максимов: — Срочно начал бы подготовку бильдредакторов, ведь нам так не хватает сегодня специалистов, по-настоящему разбирающихся в фотографии — знающих, умных, авторитетных, с хорошим вкусом...

С. Харитонов — Закупил бы нормальную фотоаппаратуру. Нас уверяли, что снимать можно и «Сменой», основываясь, очевидно, на скудных возможностях факультета. Это хорошо, когда нетрадиционно мыслишь, но работать нужно все же хорошей аппаратурой...

И. Куртов: — Я бы выделил студентов, специализирующихся по фотожурналистике, в отдельную группу и уже с первого курса вел практические занятия в значительно большем объеме, чем сейчас. Прикрепил бы каждого студента к какой-нибудь газете и при выпуске имел специалистов, хорошо подготовленных не только теоретически, но и практически.

В. Никитин: — Надо сказать, что многое из того, о чем вы говорите, уже сделано: создана группа специализации; с нынешнего года все первокурсники прикреплены к ленинградским газетам, и не просто прикреплены, а работают в редакциях. Хуже обстоит дело с техническим обеспечением, да и учебные планы не так-то легко переделать. Но главное наше достижение — создана система обучения, уже дающая ощутимые результаты. Лучшее свидетельство тому — вы сами и ваша работа в печати.

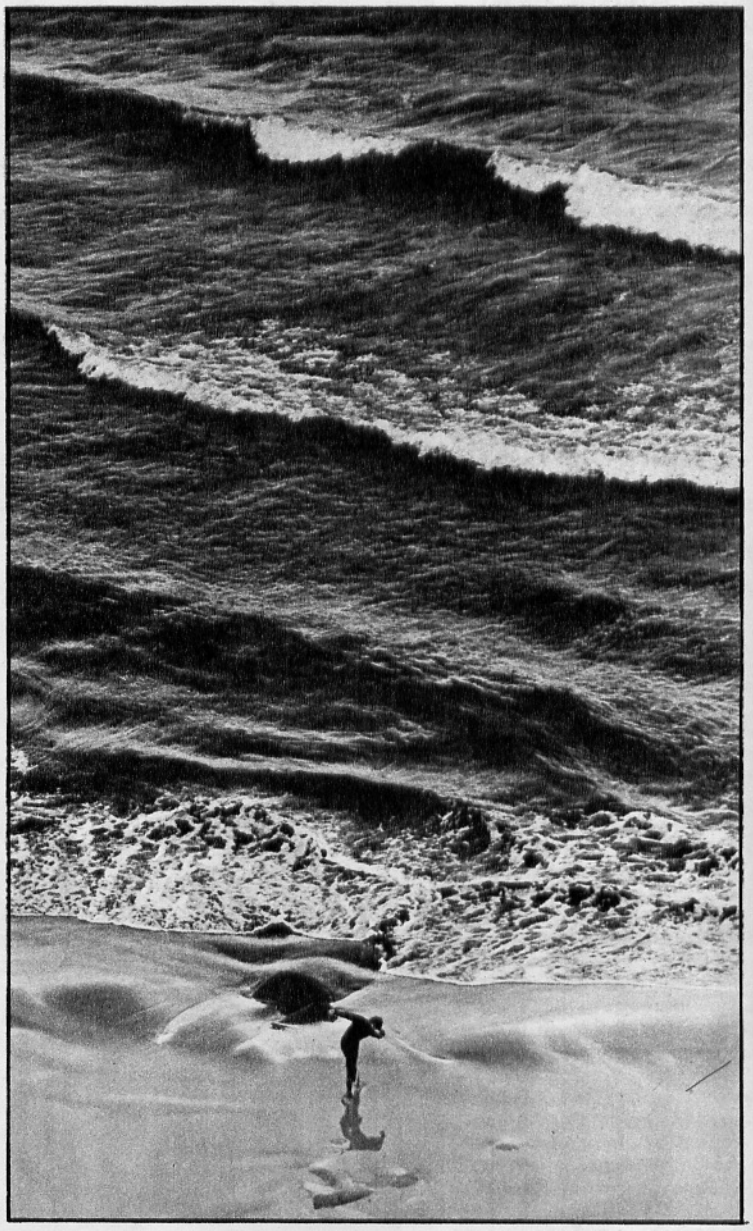




М. БОРИСОВ
САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК

СОЛО НА ТРУБЕ

Петр Носов **Преодоление**



С точки зрения фотографической фигура Владимира Сачека видится мне не совсем однозначной.

Когда смотришь его снимки, не только те, что напечатаны в областной газете «Сахалинская правда» и центральных изданиях, но и хранящиеся в его «закромах», они на первый взгляд кажутся сделанными разными авторами — первые репортером-газетчиком, вторые — если и не фотохудожником, то во всяком случае фотолюбителем высокой квалификации, то есть фотографом, отрабатывающим свои снимки с предельной тщательностью. Но самое интересное, что все его снимки — и те, что на полосе, и те, что в «закромах», напечатаны с одних и тех же негативов. Иначе говоря, Владимир Сачек не работает «на два фронта» — одно для прессы, другое для души, у него все для души, а еще точнее — от души. Он просто любит фотографию, и она для него не способ жизнеобеспечения, а сама жизнь. Поэтому все, что он снимает, дорого ему и сделано на совесть. Конечно, это отнюдь не значит, что все его снимки — шедевр на шедевре, такого и быть не может — в творческой работе неизбежны неудачи и даже провалы; у него они возникают не оттого, что «не хотел», а оттого, что «не получилось»... Но случается, что кадры, которые бы он предпочитал не печатать вообще, иногда попадают на страницы газет — фотоинформация необходима, она не всегда обязана нести в себе то эстетическое начало, что дарит радость глазу... Это скорее всего не вина репортера, как и многих других фотокорреспондентов газет — областных, городских, районных, многотиражных.

Послушаем, что он говорит по этому поводу сам:

— Отсутствие планомерности в работе с фотоиллюстрацией, как правило, порождает хаос и неразбериху. Задание порой сводится к указанию размера фотоснимка по вертикали и горизонтали для заполнения пятна... Наличие в штатах редакций одного фотокорреспондента значительно затрудняет возможность командировок. Нередко предложения снимающего либо наталкиваются на монолит безразличия, либо просто опрокидываются арифметическим большинством пишущих товарищей. Они заказывают, отбирают и оценивают фотографии по-своему. Порой отклонение снимков происходит безапелляционно, без всякой аргументации и учета мнения другой стороны.

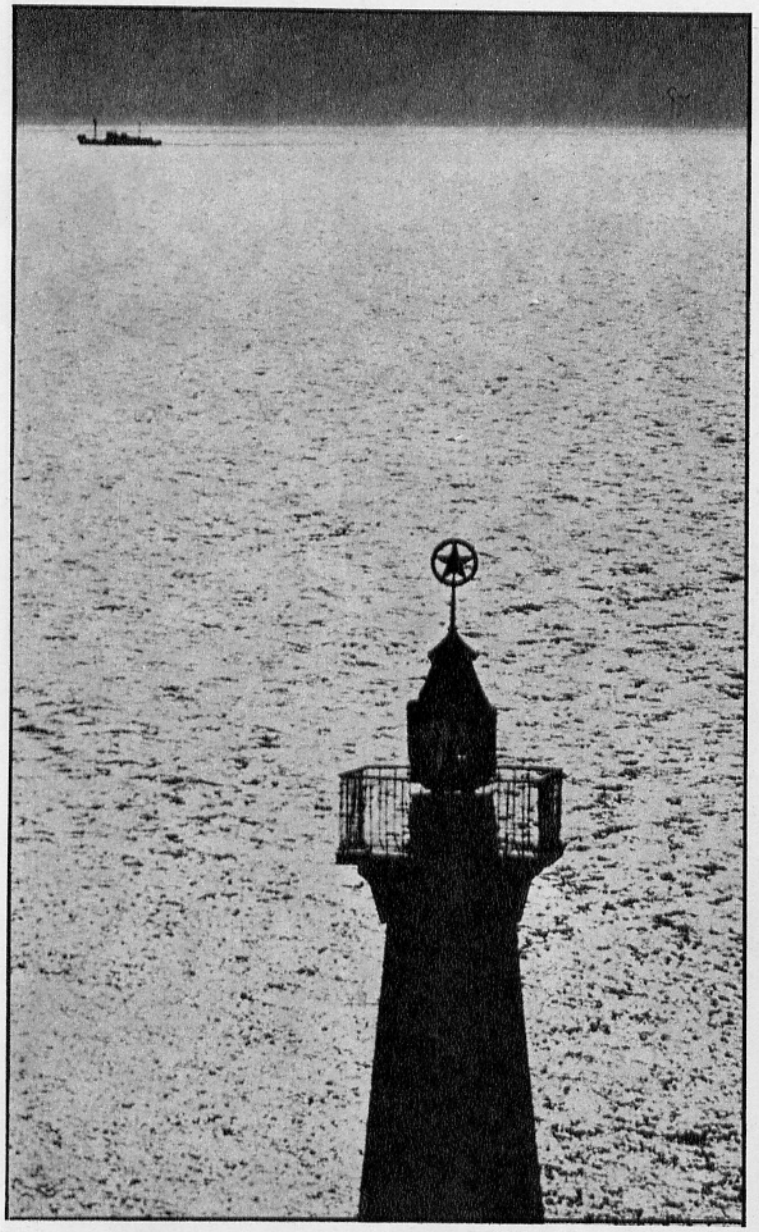
ФОТО **ВЛАДИМИРА САЧЕКА**

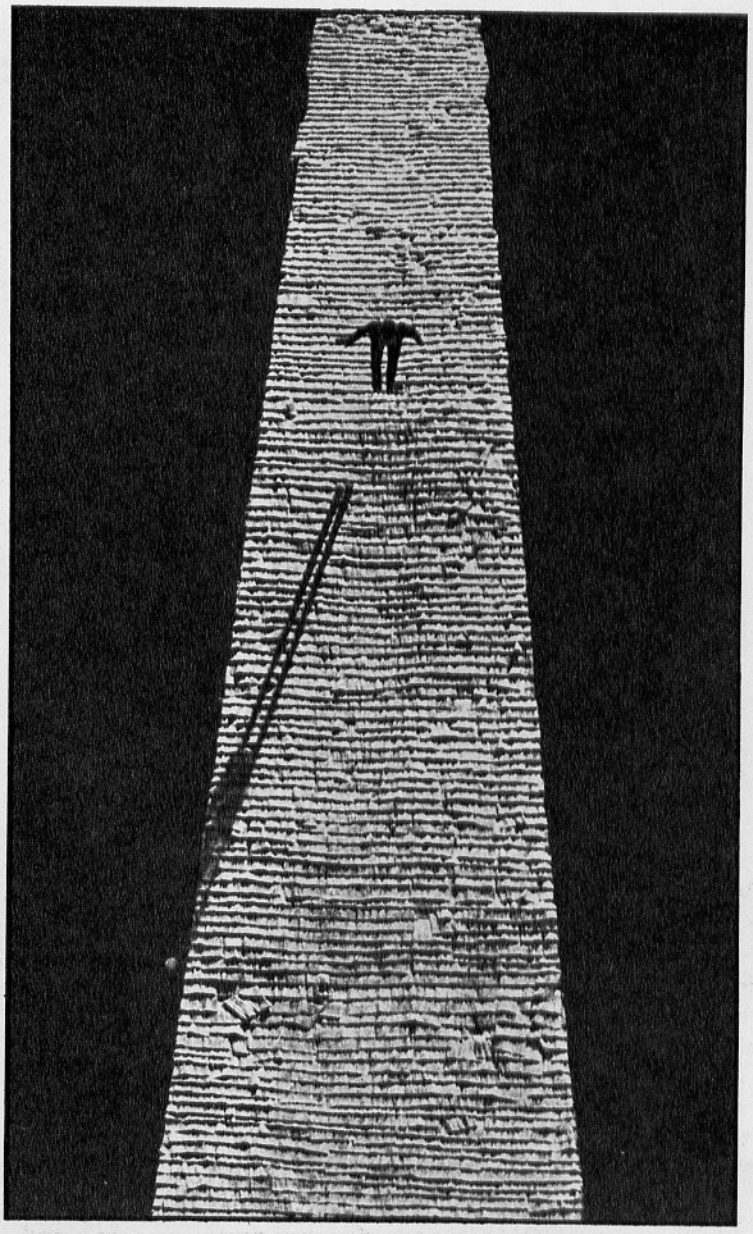
В ТАТАРСКОМ ПРОЛИВЕ

КУРИЛЫ. МАЛЬЧИК И ОКЕАН

ЧУКОТКА. МЫС ДЕЖНЕВА

ЮЖНО-САХАЛИНСК. ЛЕТНИЙ ТРАМПЛИН





Не допускается даже возможность спора, в котором могла бы родиться истина. А потом «отвергнутые» фотографии зачастую появляются в центральных газетах...

Вдумываясь в эти слова, замечаешь, что здесь нет и намека на одну из самых острых для репортеров проблем: постоянную нехватку времени — разговор ведется исключительно о моментах творческих. В этом весь Сачек: житейский и профессиональный цейтнот — в буквальном понимании этого слова — он преодолевает с помощью такого качества своего характера, как работоспособность, подкрепляя ее упорством, умением преодолевать и себя, и обстоятельства.. Преодоление это идет по двум направлениям — внешнему и внутреннему. Первое — это то, о чем он выше сказал сам, — преодоление непонимания, идущего от фотографической или, точнее, фотожурналистской необразованности некоторых своих неснимающих коллег, — явление, увы, типичное для многих редакционных коллективов. Второе — необходимость вырабатывать в себе хороший вкус и выбивать дурной, не позволять лени брать верх над собранностью и обязательностью, а иногда так хочется расслабиться... И, наконец, стремление ко всему новому, к постоянному освоению этого нового, к отторжению отжившего, такого порой удобного и вроде бы надежного.

Владимир Сачек очень много снимает. За шесть лет его работы на Сахалине, куда он приехал сразу же по окончании Московского университета, начинающий журналист превратился в опытного репортера.

Фотографии, публикуемые на этих полосах журнала, одновременно и газетные, и выставочные, и как уже было сказано, напечатаны с тех же самых негативов, что и «в номер». Конечно, первоначальное предназначение снимков не требовало особенно высокого качества печати из-за ограниченных полиграфических возможностей газеты. Мне могут возразить — не в достоинствах самого Владимира Сачека тут дело, а еще и в бумаге, в лабораторной возне, которая не по плечу газетчику... И все-таки время найти можно, а насчет бумаги и лаборатории скажу так: для того чтобы гадкий утенок преобразился в прекрасного лебедя, он непременно должен лебедем родиться!

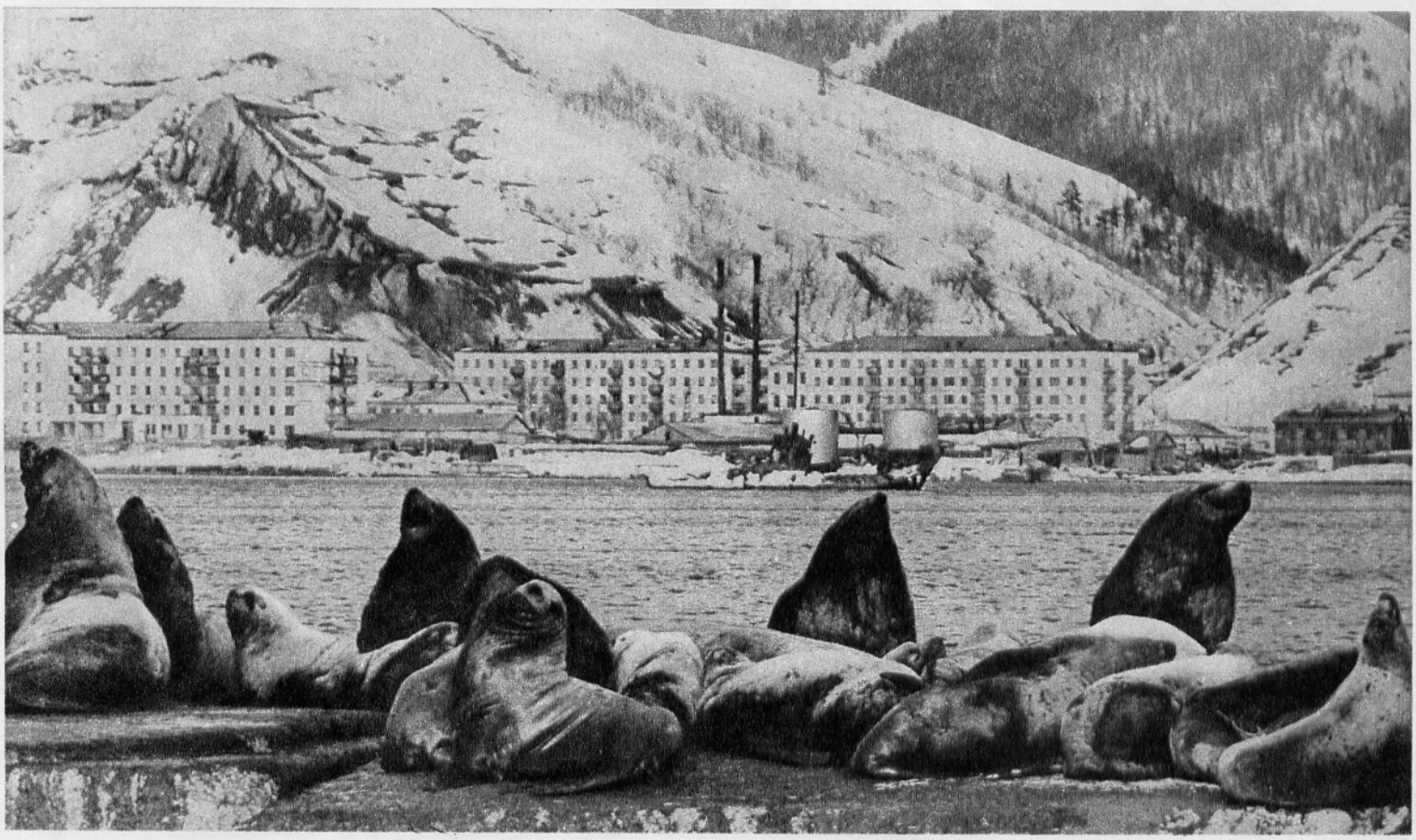
ФОТО **ВЛАДИМИРА САЧЕКА**

САХАЛИН. ЛЕТЯТ ПЕРЕЛЕТНЫЕ ПТИЦЫ...

В ПОГРАНИЧНОМ ДОЗОРЕ

ПЕРВАЯ ДОРОГА БАМа

САХАЛИН. ВЕСНА



Родниковая свадьба

КОНКУРС ФОТО 86

МИХАИЛ РОГОЗИН РОДНИКОВАЯ СВАДЬБА

Я ехал в Чаплыгин с надеждой побывать на празднике семьи, на народных игрищах, уже зная, что сейчас на липецкой земле возрождают старые обычаи. Они наполняют духовностью и сердечностью жизнь современного человека, связывают его с историей народа, с культурным наследием многих поколений.

Один из этих обрядов — «Родниковая свадьба». Таких свадеб сыграно было уже немало, но слово «родниковая» применялось тут чисто символически — этим только подчеркивалось, что такая свадьба — безалкогольная.

А вот эта, на которую я попал, уже была родниковой в самом буквальном смысле этого слова: в канун торжества рождения новой семьи молодые вместе со своими друзьями нашли у высокого берега реки Становая Ряса родничок, расчистили его, освободив дорогу ключам, бьющим с песчаного дна, выложили камнем, поставили скамеечку и посадили «сторожа» — горластого петуха...

И родниковая вода сыграла здесь свою особую роль — наполнила новым содержанием, новыми красками весь свадебный обряд. Главными героями этого праздника были для меня не столько молодожены, сколько окружающие люди с их отношением к обряду, к природе этих мест. Мне хотелось получше все рассмотреть, снять местных жителей в такой радостный день — ведь они получили от молодоженов в подарок этот чистый родник, который будет им служить и в будущем источником свежей, вкусной, холодной воды, к которому приятно приникнуть в жаркий день...

У меня было задание редакции газеты «Советская Россия», — внештатным фотокорреспондентом которой по Липецкой и Воронежской областям я являюсь, — сделать репортаж об этом событии (потом он был опубликован на первой полосе газеты). Время, как всегда при выполнении срочного задания, было ограничено, и мне иногда кажется, вероятно, не без основания, что лучшие кадры там, на берегу реки, у хрустального родника, так и не были сняты. После тщательного отбора я решил ограничиться лаконичным триптихом, достаточно, на мой взгляд, точно передающим сам характер «Родниковой свадьбы».

М. РОГОЗИН
фотокорреспондент
воронежской газеты
«Молодой коммунар»

СОВЕТ ВАМ ДА ЛЮБОВЬ

Анри Вартанов **Эстетика фотографии**

Кандидат искусствоведения

12. ЖАНРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

Мы говорим «жанровая фотография» и прекрасно понимаем, о чем идет речь, хотя обозначение жанра подобным названием кажется тавтологичным. В изобразительном искусстве пользовались этим термином еще в XVII веке. Жанровая живопись характерна обращением к событиям и сценам повседневной жизни. В произведениях художников-жанристов нетрудно заметить интерес к простым, безыскусным сюжетам, к повествовательности, к психологизму в обрисовке характеров. Все эти качества, имеющие сильные традиции в истории русской живописи (вспомним хотя бы работы передвижников), оказались близки фотографии — ее языку, ее выразительным возможностям.

В ранний период развития светопись, как известно, откровенно подражала живописи, в том числе и жанровой. Фотограф, подобно художнику, находил натурщиков, одевал их в соответствующие одежды, помещал в нужный ему интерьер, давал режиссерские указания по поводу поз и жестов. В итоге получалась композиция, которая весьма напоминала написанную живописцем картину (вернее, черно-белую репродукцию с нее). Напомню хорошо известные ныне работы О. Рейландера. Скажем, жанровую фотокартину «Посетители кабачка», сделанную около 1860 года. Характерность поз, внимание к деталям, распределение света и тени — все напоминает полотна «малых голландцев».

Сегодня кажутся примитивными жанровые фотографии первых десятилетий существования светописи, снятые в условиях ателье. Фотографы той поры ухитрялись разыгрывать в студии все, даже сцены охоты в лесу. Приведу в пример снимок канадца В. Нотмана, сделанный в начале 1860-х годов. Он создал в ателье «лес» из бутафорских деревьев, камней и мха. Одел в охотничьи костюмы двух натурщиков, одному из них дал в руки ружье, велел вскинуть его на изготовку. Тут же, в двух шагал от охотников, фотограф расположил чучело зверька, на которого идет «охота».

Когда заходит речь об ограниченных возможностях пикториалистической фотографии середины XIX века, я всегда вспоминаю эту композицию: она, на мой взгляд, как нельзя лучше показывает бесплодность пути подражания живописи. Однако здесь необходимо оговориться. В последние десятилетия меняются взгляды на сущность раннего фотоискусства. Обнаружено, например, что и в далеком прошлом существовали жанровые снимки, в которых жизнь представала в своей подлинности. Таков снимок «Приставная лестница» Фокса Тальбота, вошедший в его знаменитый альбом калотипии «Карандаш природы» (1844—1846 годы). По понятной причине в композиции нет желанной динамики, но бытовой сюжет прочитывается весьма четко: у каждого из трех участников происходящего есть своя собственная «партия», продиктованная жизненными обстоятельствами.

Любопытно отметить, что и сделанный на натуре в 1845 году снимок, показывающий Тальбота с его ассистентами за работой, также решен в духе жанровой композиции. Рассматривая этот панорамный снимок, мы получаем документальные сведения о творческой обстановке в большом, преуспевающем фотоателье первых лет существования светописи. Каждый занят своим делом; один изготавливает фоторепродукцию с живописного полотна, другой печатает снимки, пользуясь солнечным светом, третий фиксирует небольшую скульптурную группу, наконец, сам маэстро — в нем нетрудно узнать знакомое по портретам лицо Тальбота — снимает сидящего в кресле клиента.

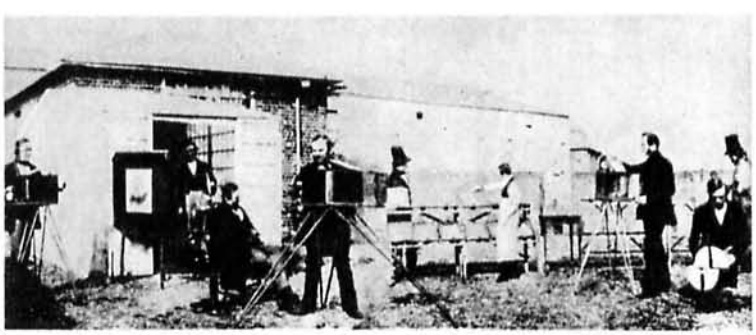
Уже эти, самые ранние примеры жанровых фотоснимков позволяют обнаружить присущее им, по сравнению с живописью, своеобразие. Художник, создавая свое полотно, все его детали — от начала и до конца — сочиняет. Даже если сюжет подсказан жизнью, конкретное воплощение взволновавшей художника ситуации всегда есть вымысел. Способность изобразительного искусства быть достоверным средством, свидетельствующим о реальных событиях, проявляется чаще в историческом жанре, в портрете. Бытовой же жанр, лирический пейзаж связаны обычно с авторской фантазией.

Фотограф также может творить на основе своей фантазии. Об этом мы будем говорить в следующей статье. Но в фотографии, наряду с живописным принципом построения композиции, есть и другой, восходящий непосредственно к возможностям съемочной камеры. Фиксируя жизнь такой, какая она есть, фотограф, обладающий наблюдательностью и художественным вкусом, способен создавать бессчетное количество жанровых произведений, в которых будут и зорко подмеченные жизненные детали, и полноценные человеческие характеры, и непреднамеренный юмор.

Важным рубежом в развитии фотографии стало появление высокочувствительных материалов и, соответственно, скоростных затворов. Сразу отпала необходимость прибегать к помощи натурщиков, своеобразных «фотоактеров», которые принимают нужные фотографу позы и долго сохраняют их перед объективом. Натурщиков заменили случайные прохожие, участники массовых празднеств — все те, кто привлекал внимание человека с аппаратом. Эра портативных камер стала одновременно порой расцвета жанровой фотографии. Легкость (может быть, даже чрезмерная) в получении «моментальных» снимков привела к «взрыву» произведений на бытовые темы. Практически каждый владелец многозарядной камеры получил возможность фиксировать сценки из жизни в неограниченном количестве. А кажущаяся простота получения таких изображений привела к небрежности в выборе композиции: людям казалось, что количество «нащелканных» кадров само собой может перейти в качество найденного образа. Думаю, это заблуждение до сих пор еще наносит вред фотоискусству, снижает уровень творческих критериев.

Вопрос о критериях жанровой фотографии — весьма непрост. Две крайности фототворчества готовы свести на нет усилия фотографа. Одна из них — откровенное следование формам жанровой живописи. Она вполне удовлетворяла в течение первых десятилетий существования светописи. Но сегодня, когда фотография выработала собственный художественный язык, изобразительные средства, взятые напрокат, нас удовлетворить не могут. Другая крайность — неумеренность в использовании чисто фотографических возможностей, стремление подменить творческие намере-

Продолжение. Начало см.: «СФ», 1985, № 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12; 1986, № 1, 3, 4.



Ф. ТАЛЬБОТ И ЕГО АССИСТЕНТЫ ЗА РАБОТОЙ. 1845 г.

А. РОДЧЕНКО
ДВА ПОКОЛЕНИЯ. 1935 г.

В. НОТМАН
СЦЕНА ЛЕСНОЙ ОХОТЫ. 1860-е гг.

ния фотографа фиксаторскими способностями съемочной камеры.
Достоинства жанровой фотографии обретаются на перекрестке возможностей, присущих фотоаппарату, с пластической культурой, идущей от изобразительных искусств. Конечно, эта формула, верная в общих чертах, не способна выявить все богатство возможных решений в жанровой фотографии. Для понимания проблемы необходимо рассмотреть и такие немаловажные обстоятельства творчества, как воплощение в снимке типических сторон повседневной жизни, «попадание» в ситуацию, в человеческие характеры, выражающие сущность времени.
Когда мы говорим о фотографическом воплощении исторических реалий, то обычно приводим в пример произведения, относящиеся к журналистским жанрам: репортажу, очерку, развернутым фотосериям. Традиционные жанры фотографического искусства в этой связи почти не упоминаются. А зря!
Дело в том, что произведения жанровой фотографии являются чувствительным барометром общественной жизни, с точностью воссоздают ее параметры. Это нетрудно показать на примере снимков замечательных советских фотографов предвоенных десятилетий, тех самых, произведения которых давно уже стали образной летописью эпохи.
Начну с творчества А. Родченко, который, казалось бы, был всегда далек от сугубо бытовых тем. И все же в некоторых из его репортажных снимков можно заметить легкий жанровый акцент. Приведу в пример «Два поколения». Может показаться, что автор соединил в одной композиции два разных снимка: выстроившихся в три шеренги физкультурников и лежащих на травке мальчишек. Физкультурники, ладные парни в майках и трусах, показаны на заднем плане: они как бы служат напоминанием об излюбленной теме репортера, который в 30-е годы не раз обращался к этому сюжету. А на переднем плане мы видим трех мальчишек: они оживленно беседуют о чем-то и не очень-то реагируют на происходящее. Намеренное снижение темы, ее обытовление вкупе со снайперски найденным названием снимка передают мысль фотографа: сегодняшние беззаботные мальчишки завтра станут такими же стройными, подтянутыми, сильными юношами.
Если у Родченко глубинный, социальный смысл фотопроизведения обнаруживается лишь при ассоциативном его прочтении, то в работах А. Шайхета, другого нашего выдающегося мастера репортажа, он выражается непосредственно. Характерно, что об электрификации села Шайхет рассказывает не в эпически масштабных репортажах, кстати, свойственных его манере (напомню, скажем, выезд колонны новых автомашин на улицы города), а в жанровом сюжете, показывающем крестьянина, с удивлением рассматривающего огонь, горящий внутри странного стеклянного сосуда («Лампочка Ильича»).
Стремление показать черты нового в повседневности было весьма распространенным в фотографии послереволюционных десятилетий. Независимо от Шайхета, работая в далекой Средней Азии, Г. Зельма сделал снимок «Слушают Москву», в котором чудо радиофикации воплотилось с почти плакатной простотой и ясностью.
И снова автор намеренно отказался от всех способов трактовки темы, кроме ее жанризации. Два узбекских крестьянина — молодой и старый — посажены на переднем плане, один из них, лукаво улыбаясь, смотрит прямо в объектив: кажется, вся эта сцена разыграна специально для нас.
Такая же откровенная демонстративность в обращении к бытовому жанру использована Б. Игнатовичем в «Чаепитии в Раменском». Фотограф увидел крестьян в чайной подмосковного села: многое тут выглядит как прежде — стол, уставленный чайниками и стаканами; непременный атрибут чаепития — баранки; «картина», написанная на клеенке художником-примитивистом. И вместе с тем есть что-то неуловимо новое в этом снимке: то ли открытые, осмысленные, дышащие уверенностью лица, то ли газета, которую привычным жестом держит, читая, один из крестьян. Да и название снимка, откровенно напоминающее об известной картине XIX века «Чаепитие в Мытищах», также работает на воплощение мысли автора: в старых формах быта живет новое содержание...
Не только в отдельных снимках, но и в крупных репортажных формах — очерках и сериях — широко использовались возможности бытового жанра. Достаточно вспомнить много раз печатавшийся в журнале знаменитый очерк «24 часа из жизни московской рабочей семьи Филипповых», снятый М. Альпертом, А. Шайхетом и С. Тулесом по сценарию Л. Межеричера в 1931 году. Международный успех очерка, пропагандистское его значение более всего основывалось на том, что зрители с помощью фотографии могли окунуться в повседневный быт (новый быт!) советского рабочего.
Любопытно отметить, что М. Альперт, взявшийся потом за новый очерк о рабочем-строителе Магнитогорска Калмыкове, также положил в его основу возможности бытового жанра. Однако снимая очерк «Гигант и строитель», фотограф поставил перед собой цель рассказать не только о настоящем, но и о прошлом, о том, как его герой, прежде крестьянин, пришел на стройку. Поскольку подлинных снимков той поры не было, Альперту пришлось пойти на откровенную инсценировку: одеть Калмыкова в лапти, дать ему в руки фанерный чемодан, посадить в вагон поезда и т. д. Вокруг очерка завязалась дискуссия, в которой критики и фотографы указали на недопустимость подобных инсценировок.
Я вспомнил об этом факте потому, что в последующее время подлинность жанрового снимка нередко нарушалась. Авторфотограф второй половины 30-х и в особенности — конца 40-х — начала 50-х годов широко пользовался тем, что получило название «постановки»: снова, как и в первые десятилетия существования светописи, снимающий подбирал «исполнителей», соответствующим образом одевал их, придумывал для них места, позы, мимику, репетировал общую композицию, делал, как в кино, несколько дублей, пока не получал удовлетворяющий его результат.
Лишь во второй половине 50-х годов этой тенденции пришел конец: фотографы будто вспомнили, что неповторимые возможности их музы состоят именно в неинсценированной подлинности запечатленного на снимке. Они увидели великое множество сюжетов, которые подсказывает сама жизнь; лишний раз убедились, что действительность намного богаче и разнообразнее нежели самая изощренная выдумка автора.
60-е годы стали периодом всеобщего увлечения жанровой съемкой. Репортажная фотография существенно расширила круг тем и сюжетов. То, что еще совсем недавно считалось мелким и недостойным внимания фотографа, теперь самым тщательным образом запечатлевалось на снимках. Для того чтобы не «спугнуть» участников реально происходящих сцен, авторы стали искать разные способы оставаться незаметными: использовали длиннофокусную оптику, снимали «скрытой» камерой и т. д. Жанровые фотографии 60-х можно упрекнуть в «непричесанности», отсутствии композиционной стройности, но только не в отсутствии подлинности жизненных обстоятельств, выразительности человеческих характеров.
В 70-х — начале 80-х годов произошли качественные перемены в понимании сути жанровой фотографии. Значительно выросли требования к техническому и эстетическому совершенству снимка. В это время ощущается стремление найти гармонию между живостью подлинных событий и человеческих характеров, с одной стороны, и пластическими достоинствами жанрового снимка, с другой.

(Продолжение следует)

Ф. ТАЛЬБОТ
ПРИСТАВНАЯ ЛЕСТНИЦА. 1840-е гг.

А. ШАЙХЕТ
«ЛАМПОЧКА ИЛЬИЧА». 1926 г.

Г. ЗЕЛЬМА
СЛУШАЮТ МОСКВУ. 1925 г.

Б. ИГНАТОВИЧ
ЧАЕПИТИЕ В РАМЕНСКОМ. 1928 г.

Рождение фотоцентра

Очевидно, прогресс в каждом деле зависит от двух главных факторов — умения думать и желания приложить руки.

В пользу этого суждения может служить пример челябинцев. Когда секции фотожурналистов и городскому народному фотоклубу, функционирующему при областной газете «Челябинский рабочий», стало известно, что магазин спорткультторга на проспекте Ленина решено переоборудовать в «Кинофотолюбитель», у них родилась идея — создать на этой базе фотоцентр. Предложили соответствующим организациям план: помещение (а оно было достаточно просторным) разделить на два зала, с тем чтобы один был торговым, а второй — фотосалоном. Предложение их, правда не без колебаний (есть риск снижения товарооборота!), было все же принято. Теперь следовало приложить руки.

Пока рабочие занимались оборудованием торгового зала, фотожурналисты и фотолюбители города трудились на своем участке — создавали выставочный павильон, благо материалы для отделки помещения им добывать не пришлось — все поступало в законном и централизованном порядке. И материалы самые что ни на есть современные — то, что надо для настоящего выставочного зала. И получился он на славу!

Состоялось торжественное открытие этого фотографического центра, а потом начались будни, которые показали: никакого ущерба торговле потеря половины площади не нанесла. Напротив, магазин стал перевыполнять план в 2—3 раза. Способствовало этому то, что магазин вкупе с выставочным залом составили своеобразный центр фотопропаганды — в салоне была развернута выставка избранных работ членов фотоклуба, ее сменила экспозиция тематическая, посвященная женщинам, — приближалось 8 Марта, потом следующая... К каждой экспозиции (они будут меняться ежемесячно) выпускается буклет, который желающие могут приобрести в кассе магазина, — таким образом выставки не будут уходить в забвение, а останутся зафиксированными в печатном издании. Запланированы авторские выставки и самих челябинских фотографов, и их коллег из других республик, краев и областей, ведущих мастеров страны...

В салоне постоянно дежурит квалифицированный консультант, который не только помогает посетителям лучше понять содержание экспозиции, но и дает советы покупателям по части фотоаппаратуры и материалов.

Помещение спланировано так, что салон может работать и после закрытия магазина. Здесь проводятся различные фотомероприятия — семинары фотожурналистов и фотолюбителей, встречи с представителями творческих союзов, беседы, лекции... Таким образом, слова «все для человека» приобретают конкретное содержание: челябинские фотографы вносят свой посильный вклад в общее важное дело — решение проблемы полезного использования свободного времени.

Увеличение товарооборота расшевелило и торговых работников: они обратились на базы, к предприятиям-поставщикам — ведущим заводам фотопромышленности, те прислали в Челябинск своих представителей — познакомиться с новым начинанием, поддержать его... Словом, развернулся целый комплекс дел. Вот что может сделать инициатива, подкрепленная активной деятельностью — и всего-то надо было подумать и приложить руки...

М. ЮРКО

Небольшая прогулка по Большому театру

На вкладке этого номера «Советского фото» публикуется серия фотографий московского фотохудожника Бориса Савельева «За кулисами Большого театра». Эта работа была удостоена первой премии на международном фотоконкурсе «Цейс-Практика-85».

Лично я отношу себя к... фотографическим фотографам. Тавтология, скажете вы. Отнюдь нет. Читая теоретические статьи в «СФ», не раз встречаешь термины: публицистическая, поэтическая фотография, этнографическая, спортивная и т. д. Распространены сегодня суждения о том, что фотография сближается с литературой, кинематографом, не говоря уже о живописи. Значит, может быть литературная фотография? Почему же не быть и фотографической светописи?

Разрозненные элементы действительности соединяются с помощью света в некое фотографическое событие, которое длится ровно столько, сколько времени открыт затвор фотоаппарата. Оценить и запечатлеть это событие — не в этом ли суть творчества, где фотографичность — элемент не вспомогательный, а основа основ. И, конечно, приходится сознательно ограничивать себя, выбирая для съемки лишь те сюжеты, которые отвечают только твоему собственному пониманию фотографии.

Такому фотографу, каким я себя считаю, всего этого театральная съемка не дает. В театре властвует режиссер, и фотограф фиксирует им придуманное и воплощенное. Несомненно, такая съемка нужна, и тем не менее фотография здесь играет роль вспомогательную. Меня всегда удивляло, почему на выставках произведений фотоискусства присутствуют фотофиксации произведений других искусств, то есть не делается принципиального различия между фотографией прикладной и творческой. Может быть, именно поэтому я снимал в Большом театре балет... без балета. Снимал я «на цвет». Конечно, это очень заманчиво. Поначалу мне показалось, что за кулисами очень мало света и не хватает «цветности». И все же в условиях «монохромности освещения» цветная пленка позволила «поднять» чувствительчость, обеспечив цветовое разделение тонов в условиях низкого контраста и малой освещенности.

Пользовался дальномерными камерами, с рук, на выдержках 1/2 и 1/4 секунды. Светлый видоискатель позволял легко определять границы кадра в полутьме. Небольшой «широкоугольник» (35/2,8) давал максимальную резкость по всему полю. Я старался не упустить ничего, но избегал намеренно выделенных сюжетных акцентов.

Как часто, рассматривая свои снимки, мы любуемся деталями, нами вовсе не запланированными. Снимок как бы «высказывается», предлагая автору варианты прочтения, учит автора видеть. Фотограф, как и писатель, деление на главное и второстепенное, на положительных и отрицательных героев предоставляет читателю, сохраняя при этом свою собственную позицию. В процессе работы планы мои менялись. Так я отказался от съемки всех служб театра, а фиксировал лишь то, что «ложилось на цвет».

Считается, что цвет привлекателен своей калейдоскопичностью. Но в пошивочных мастерских, где костюмы переливаются золотом и серебром, снимать не хотелось. Один кадр я все-таки сделал, потому что стоял против света и цветного великолепия поубавилось.

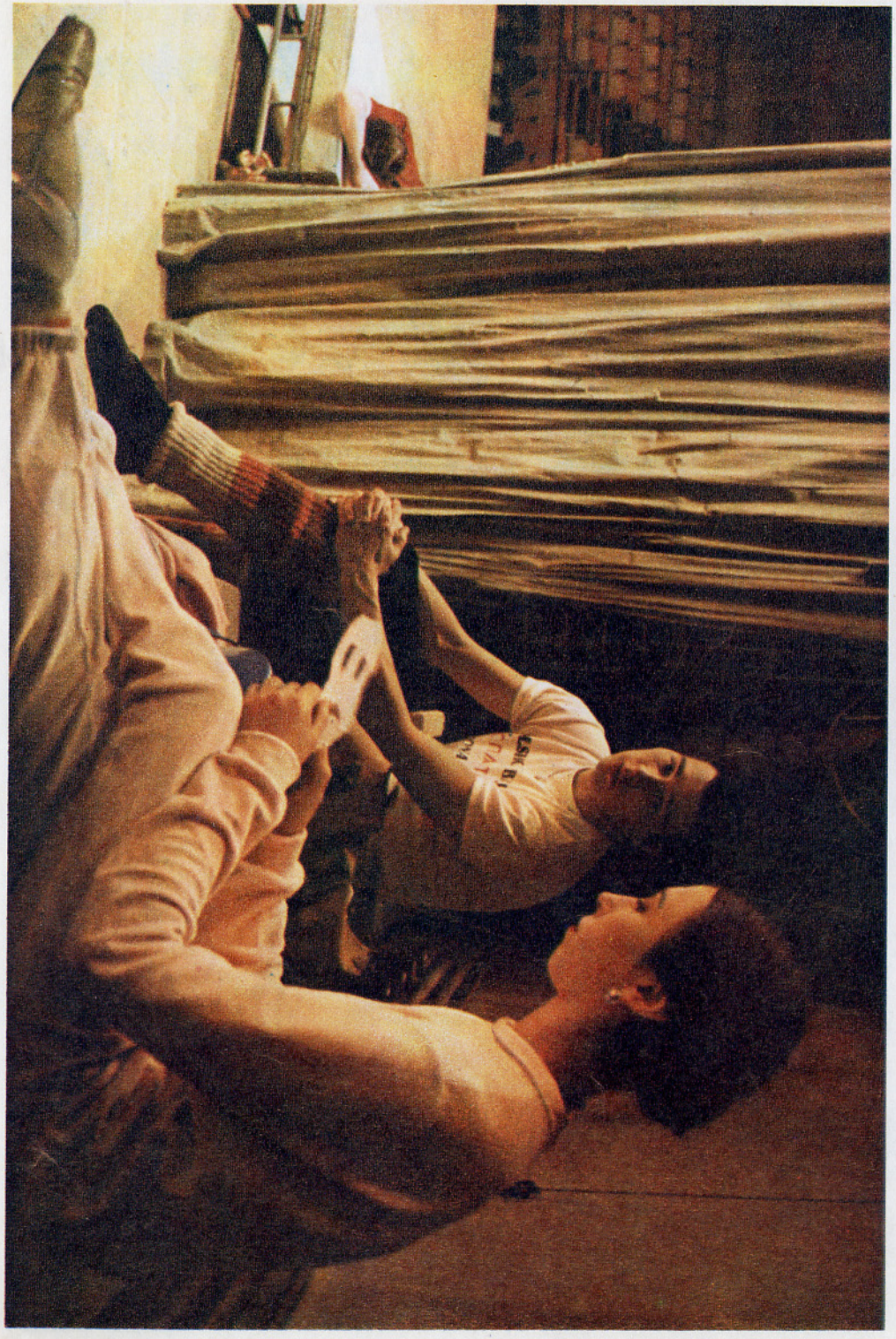
А иной раз бывает наоборот: пробежит балерина в малиновой пачке и кажется: ах, какой цвет упустил! Но неужели только это и есть цвет? Оглядываешься вокруг: на сером фоне задника мелькнула зигзагом черная тень. А вот бледно-зеленое облако тюля и кулиса, вся пронизанная фиолетовым светом, и чей-то силуэт в золотистой бахроме контражура. Заметьте, никакой калейдоскопичности, а цвет есть.

Я путешествовал по театру, как по неведомой стране. Меня там удивляло все. По многу раз приходил я на одно и то же место, и каждый раз там возникали новые сюжеты для съемок. Чуть-чуть опоздаешь, и момент упущен навсегда, но продолжаешь снимать, потому что следующий момент также неповторим.

Прошел год, негативы «отлежались», я вижу свои просчеты и знаю, где можно было что-то прибавить, хотя сразу после съемки казалось, что сказать больше нечего...

Б. САВЕЛЬЕВ

БОРИС САВЕЛЬЕВ ИЗ СЕРИИ «ЗА КУЛИСАМИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА»



БОРИС САВЕЛЬЕВ ИЗ СЕРИИ «ЗА КУЛИСАМИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА»

«Эффектные» фильтры

(См. статью на стр. 44)

СНИМКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДИФФУЗИОННЫХ ФИЛЬТРОВ

СНИМКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЦВЕТНЫХ И МНОГОЦВЕТНЫХ ФИЛЬТРОВ

ФОТО Р. РУБЦОВА, В. КРОХИНА, Т. ШАХВЕРДИЕВА

«Экспрессия»

Н. ЛАМБРОВА (ГОРЬКИЙ)
ВСАДНИК

Наш читатель, перевернув эту страницу, легко может убедиться, что многие участники конкурса трактуют экспрессию широко, как вообще жизнь, насыщенную эмоциями: рабочий в цехе, вихрь танца, взметнувшийся ввысь лес, промчавшаяся электричка...

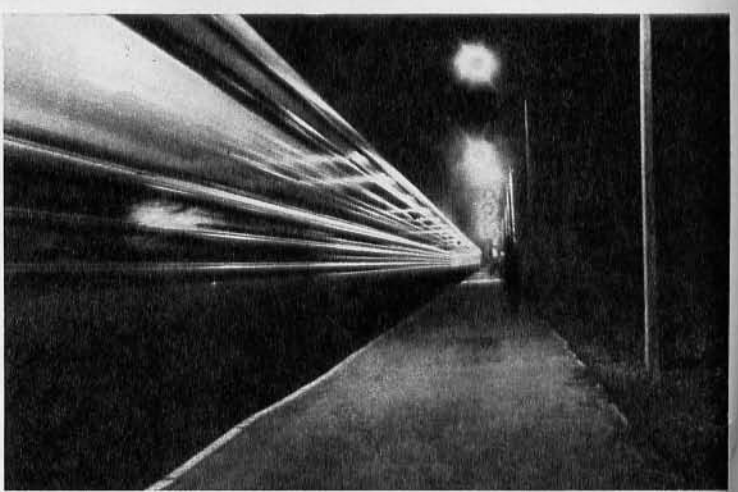
Авторы снимков, словно сговорившись, выразили свое несогласие со словарным определением «экспрессии», которое лаконично гласит: выразительность. Не просто выразительность запечатлели их объективы, а крайнюю степень ее проявления.

Легко заметить, как по-разному передается экспрессия. Одни фотографы (как Р. Цауне и Н. Кувшинов) широко используют приемы формотворчества: смазку, световые эффекты; другие (А. Креймер, Б. Кремер) предпочитают экспрессию, заложенную в самом сюжете, внутреннюю динамику.

Как и следовало ожидать, две трети, если не более авторов отдали предпочтение спортивным сюжетам. И это понятно, ведь спорт и экспрессия — почти синонимы.

Победитель конкурса — Наталия Ламброва — член горьковского фотоклуба «Поиск».

Мы поздравляем ее как «самого экспрессивного фотографа!»



Ю. ШПАГИН (ГОРЬКИЙ)
ЛЕС

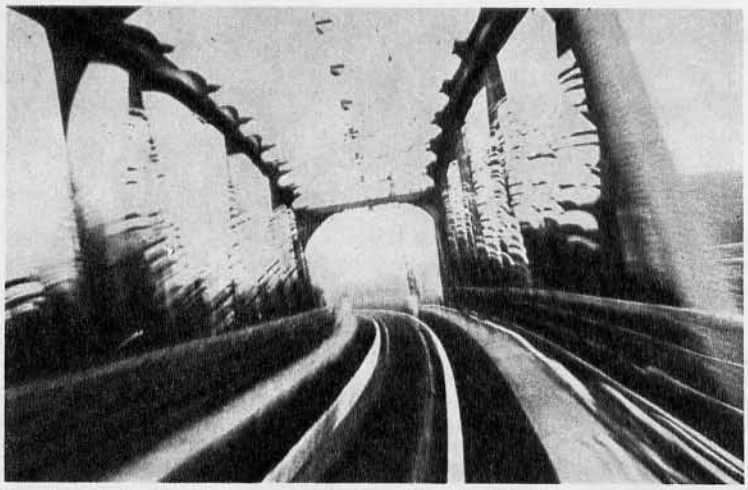
В. СЕНИН (МОСКВА)
В ВИХРЕ ТАНЦА

Б. МЕЛЬНИКОВ (МОСКВА)
ТАРАСОВСКИЙ ВЗГЛЯД

В. ГАРИПОВ (МАГНИТОГОРСК)
КУЗНЕЦ

Р. ЦАУНЕ
(ЛИВАНЫ, ЛАТВИЙСКАЯ ССР)
ПОЕЗД

В. ВЕСЕЛОВ (ЛЕНИНГРАД)
НА ДИСТАНЦИИ



Н. КУВШИНОВ (СОСНОВЫЙ БОР)
СКОРОСТЬ

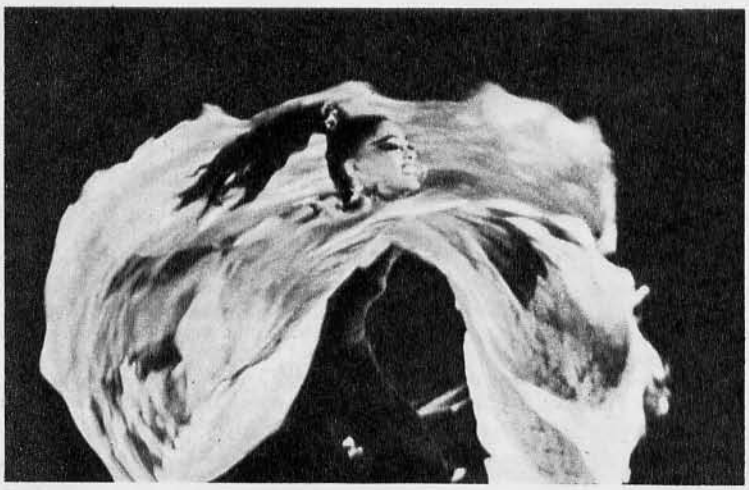
В. АНДРЕЕВ (МОСКВА)
КРУЖЕНИЕ

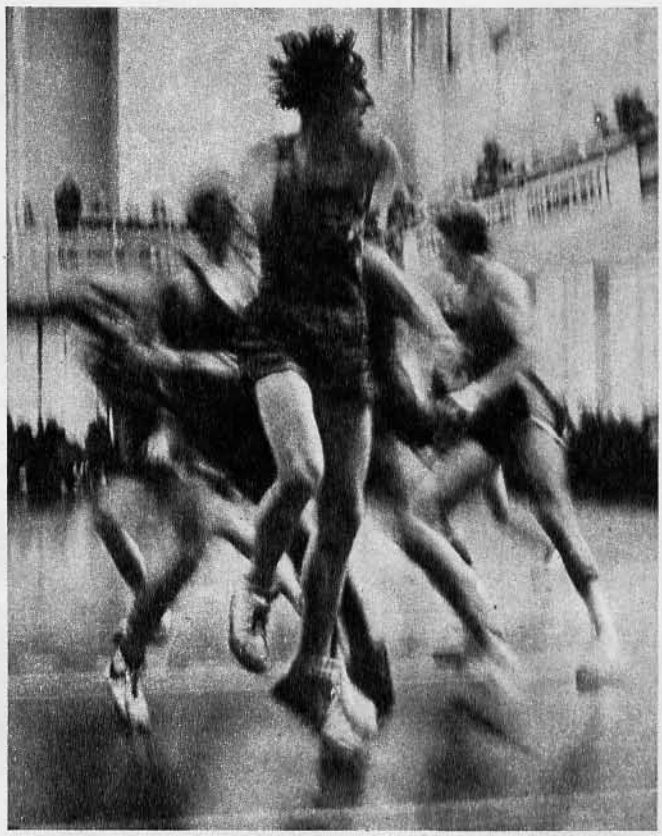
Б. ТРОПИН (ЧЕЛЯБИНСК)
В ЦИРКЕ

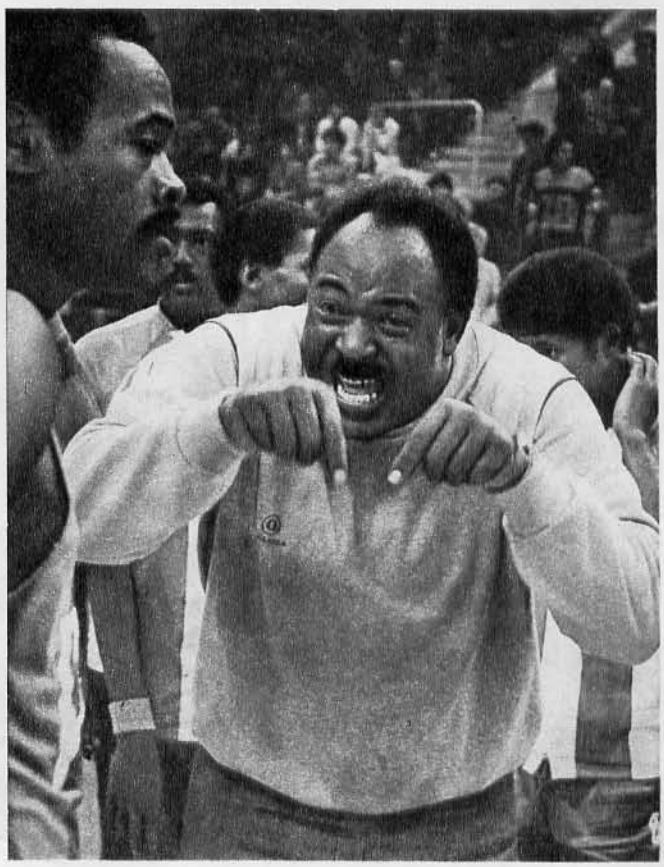
Б. КРЕМЕР (МОСКВА)
ИДЕТ СЪЕМКА

Э. ДОБЕЛИС (ЛИЕПАЯ)
МУЖСКАЯ ИГРА

А. КРЕЙМЕР (МОСКВА)
ПОСЛЕДНИЙ ПЕРЕРЫВ







Гунар Бинде **О нашем капитане**

АЙВАР АКИС

Айвар Акис. Высокий блондин с пышной прической, стройный и солидный, спортивного сложения в свои пятьдесят лет, обаятельный, с большим чувством юмора. Таков, коротко, набросок его портрета.

Разговор о творчестве рижского фотомастера следует, наверное, начать с упоминания о его почетных званиях: заслуженный деятель искусств Латвийской ССР, художник ФИАП. И не менее почетно то, что Акис многие годы является художественным руководителем заслуженного коллектива республики — народной фотостудии «Рига», ее настоящим капитаном. Кстати, в юности он был капитаном футбольной команды.

Под руководством Акиса «парусник» фотоклуба плывет уже пятнадцать лет в морях и океанах всего мира и высоко держит свой флаг, украшенный наградами самых представительных международных выставок. В его «команде» много ярких звезд — фотохудожников, которых капитан сумел сплотить в монолитный ансамбль.

И как фотографа Акиса привлекают сильные, яркие люди. Таковы его портреты капитана дальнего плавания Хария Лидакса, живописца Эдуарда Калниньша, поэтессы Мирдзы Кемпе, фотохудожника Йозефа Судека...

В каталоге последней персональной выставки Акиса есть список его фотографических дел. Каждое из них в этом обширном перечне начинается со слов: участвовал или организовал. Поражаешься, как много он успевает.

Участвовал более чем в 200 выставках. Организовал экспозиции: первую в мире на шестом континенте, подаренную затем советским исследователям Антарктиды, выставки клуба в ЧССР, Финляндии, Японии, Испании и неоднократно во Франции, с фотографическими организациями которой «Ригу» связывают узы сотрудничества.

Айвар Акис долгие годы работал фотожурналистом, снимал для прессы. Но он сумел найти золотую середину между сугубо информационной и художественной фотографией. Первую я называю «функциональной» в том смысле, что репортер добросовестно фиксирует факт, событие и сообщает о нем читателю. Цель же второй — создание образа.

У Акиса в журналистской фотографии есть, как правило, и то и другое. Его работы могут быть опубликованы в газете как информационные, но могут присутствовать и на выставке как художественные.

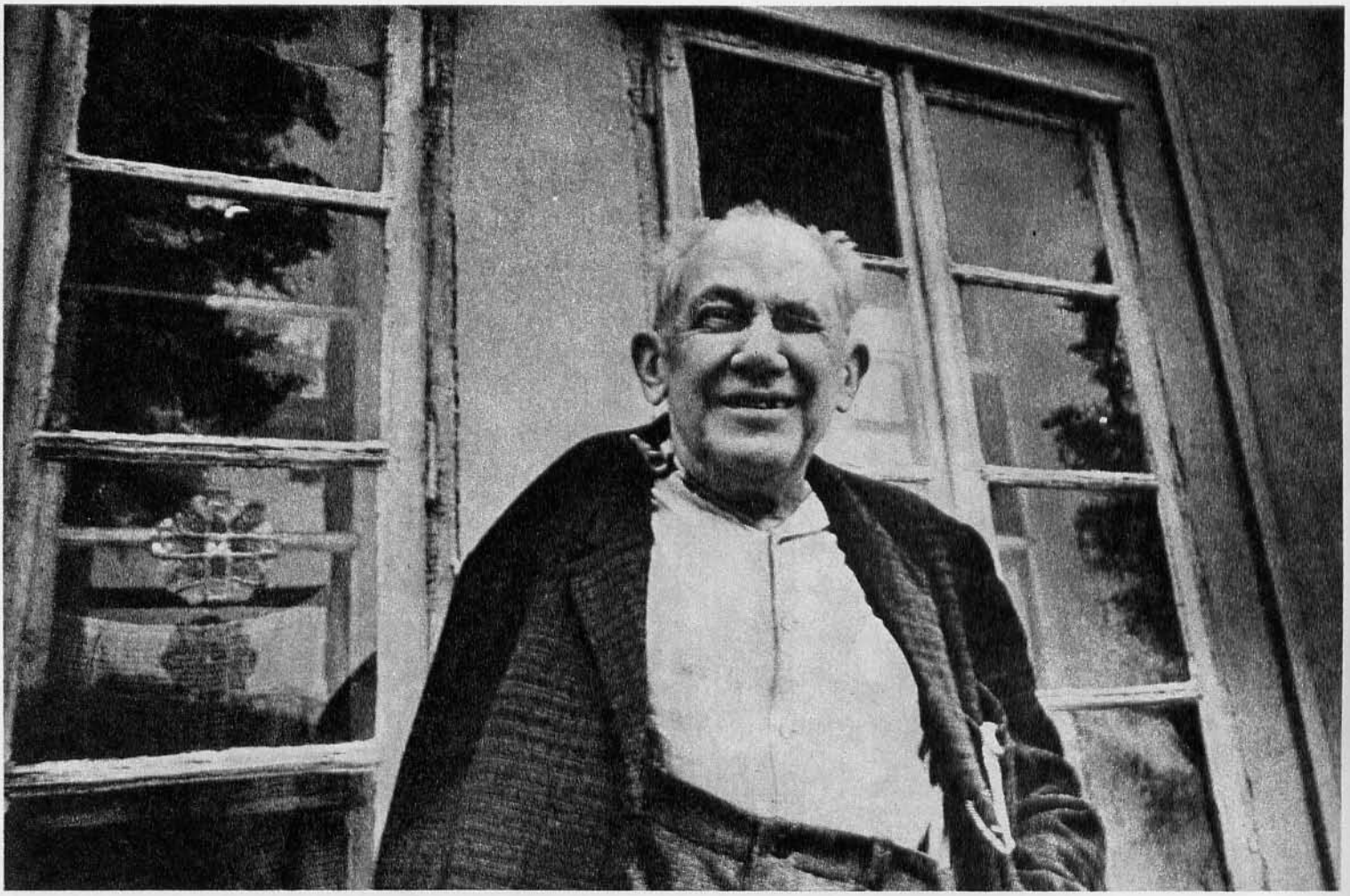
Обычно фотографы начинают с того, что снимают какие-либо необыкновенные, яркие моменты. Это правильно, но это только первый шаг. Акис фиксирует необыкновенное во вроде бы обычном. Сколько нюансов проявляется в его лучших фотопортретах. Мудрость, удивление, радость, ирония. Но чаще всего лица героев Акиса искрятся добротой.

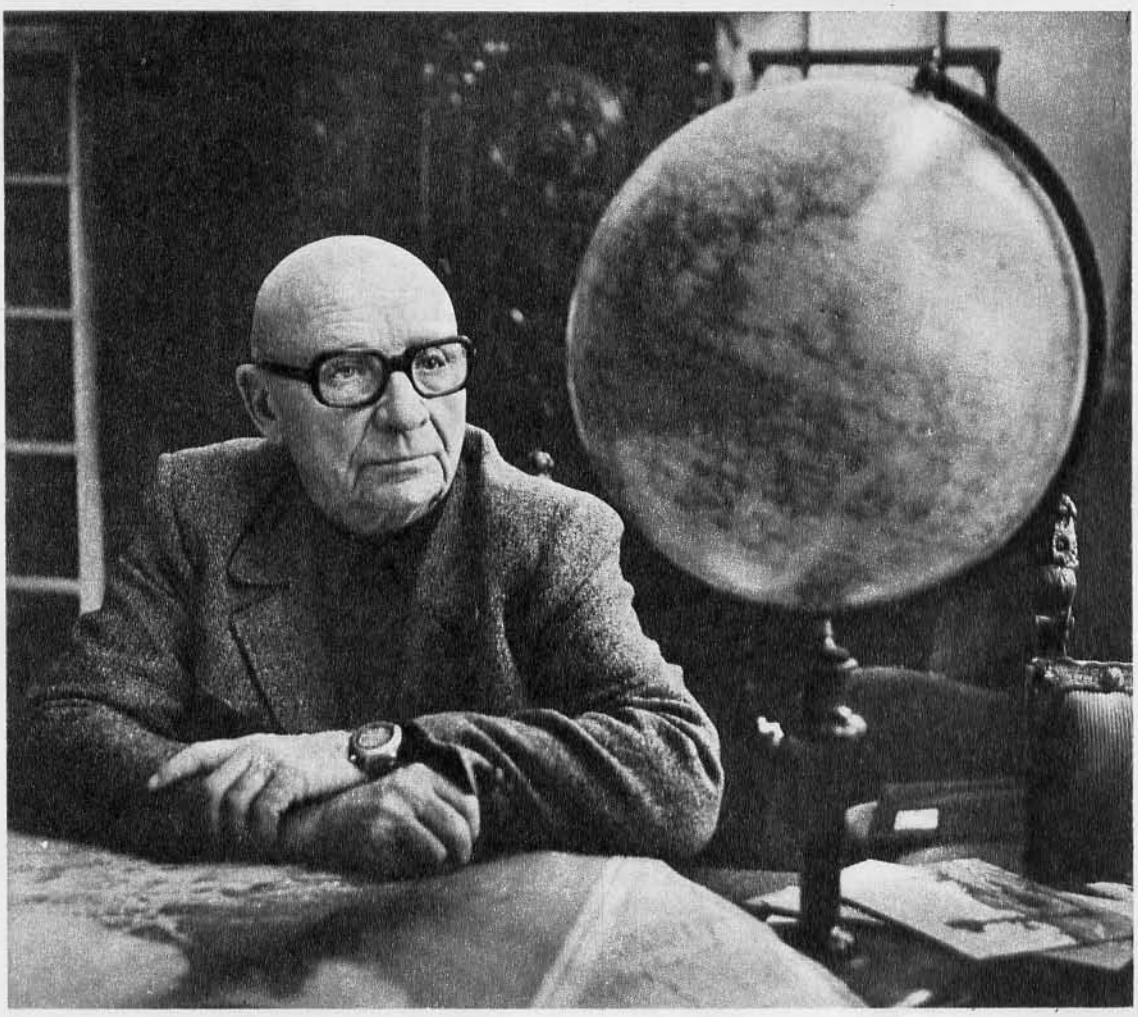
Зритель, посмотрев работы фотохудожника, как бы уносит с собой мысли, в них заложенные, их настроение, многообразие образов.

РЫБАК

ФОТО АЙВАРА АКИСА

ФЕСТИВАЛЬ
ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ
НА ПРАЗДНИКЕ





ЙОЗЕФ СУДЕК

НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК СССР Э. КАЛНИНЬШ

ФОТО АЙВАРА АКИСА

Из читательских конвертов...

А. ПОЛТОРАН
ПОБЕДА! ПОТСДАМ. 1945 г.

Уважаемые товарищи!
Я — член Львовского фотоклуба, ветеран Великой Отечественной войны. Посылаю вам снимки, сделанные мною в мае 1945 года в Германии.
А. Полторан,
Львов

Р е д.: Дорогие ветераны войны, всегда будем рады вашим фотографиям, повествующим о тех незабываемых годах.

Дорогая редакция!
Когда в Шяуляе будет открыта выставка «Коллеги», условия которой были опубликованы у вас в журнале?
К. Еремин,
Подольск

Р е д.: Ориентировочно открытие выставки планируется на декабрь этого года.

В. ЯН
(СЛАВЯНОГОРСК)
ПОДСОЛНУХИ

Уважаемая редакция!
На снимке, который я вам посылаю, запечатлена моя семья, въехавшая в новый дом. Предлагая читателям угадать, как была сделана фотография, сразу раскрою секрет. Встав сзади своего семейства на табуретку, я высунул из окна лыжу с укрепленным на конце ее фотоаппаратом. Остальное сделал автоспуск. Объектив с f=35 мм.
А. Бородин,
Москва

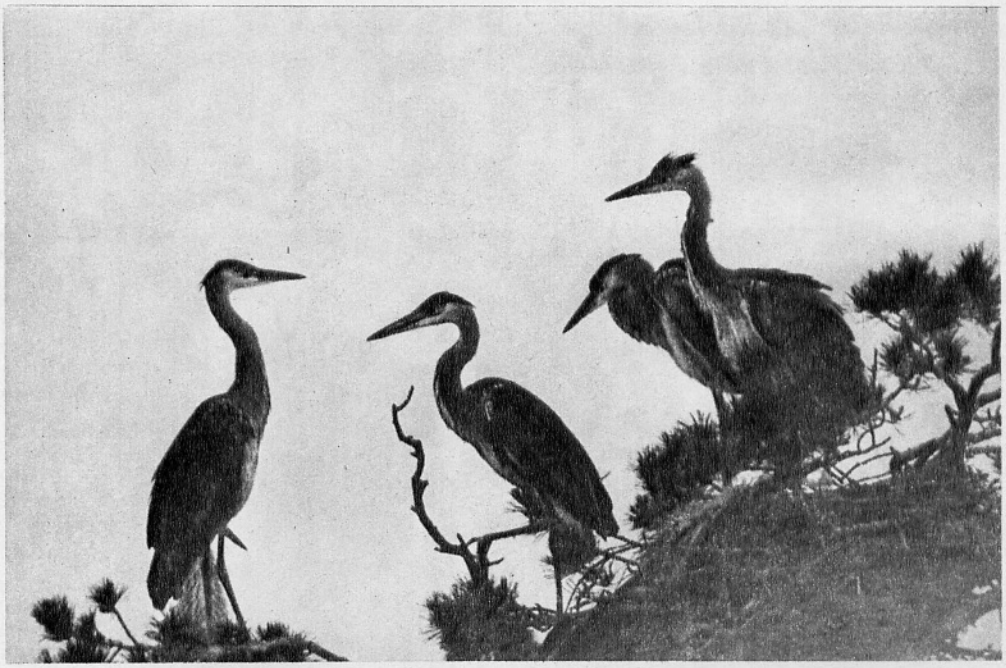
Р е д.: Самое интересное, что снимок имеет право на существование, если его рассматривать, и повернув на 180°.

А. БОРОДИН
НОВОСЕЛЬЕ

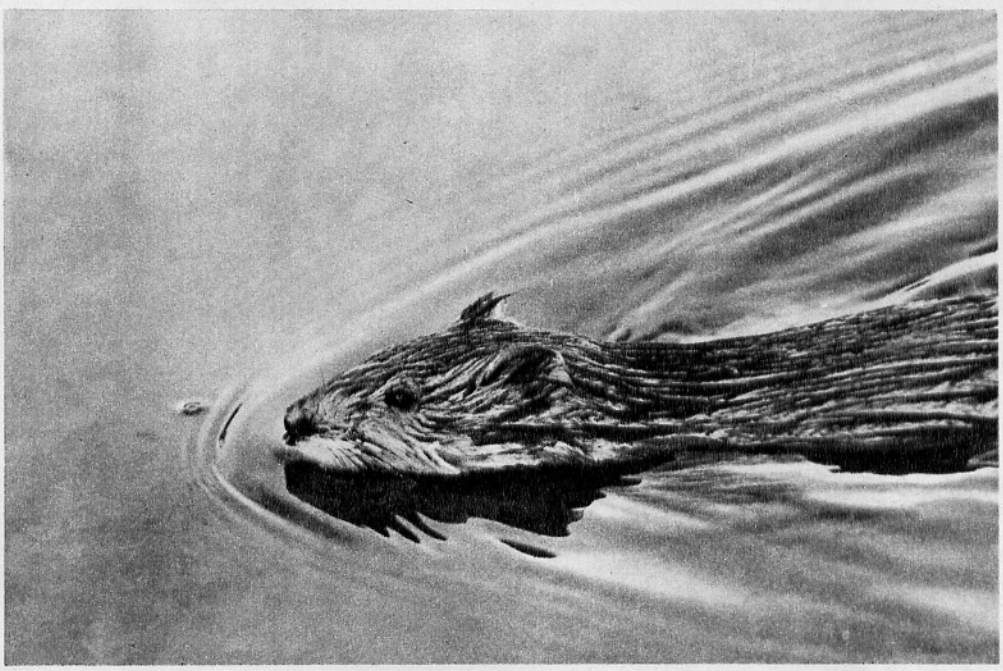
ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

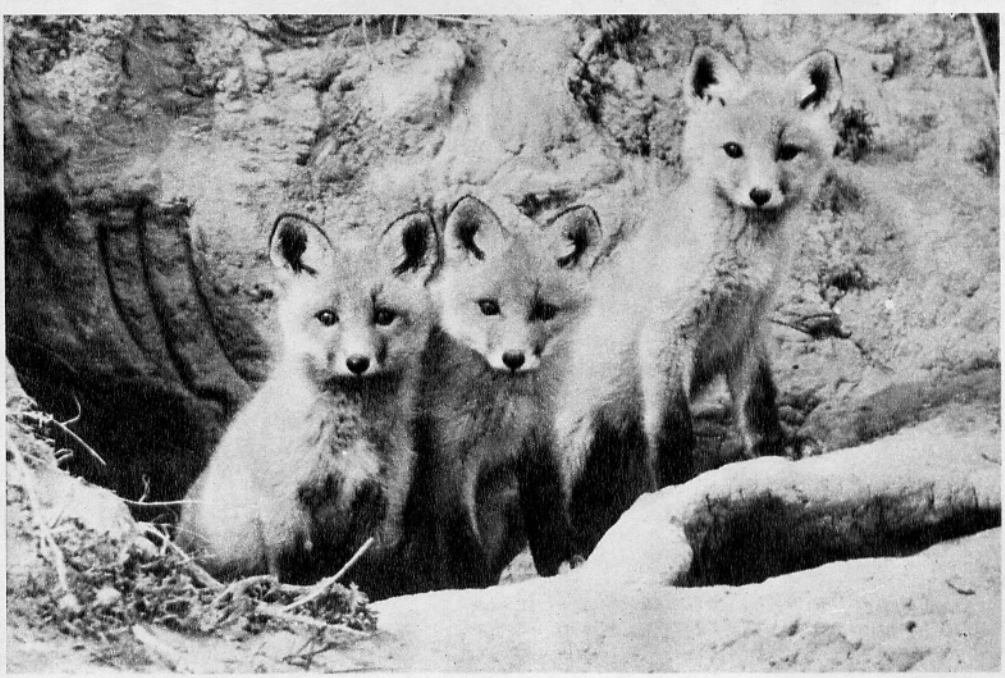
Устроители международного фотоконкурса «Ассофото» в дополнение к условиям его проведения сообщают, что присланные снимки не рецензируются и не возвращаются. Они будут использованы в целях рекламы фотоконкурса.

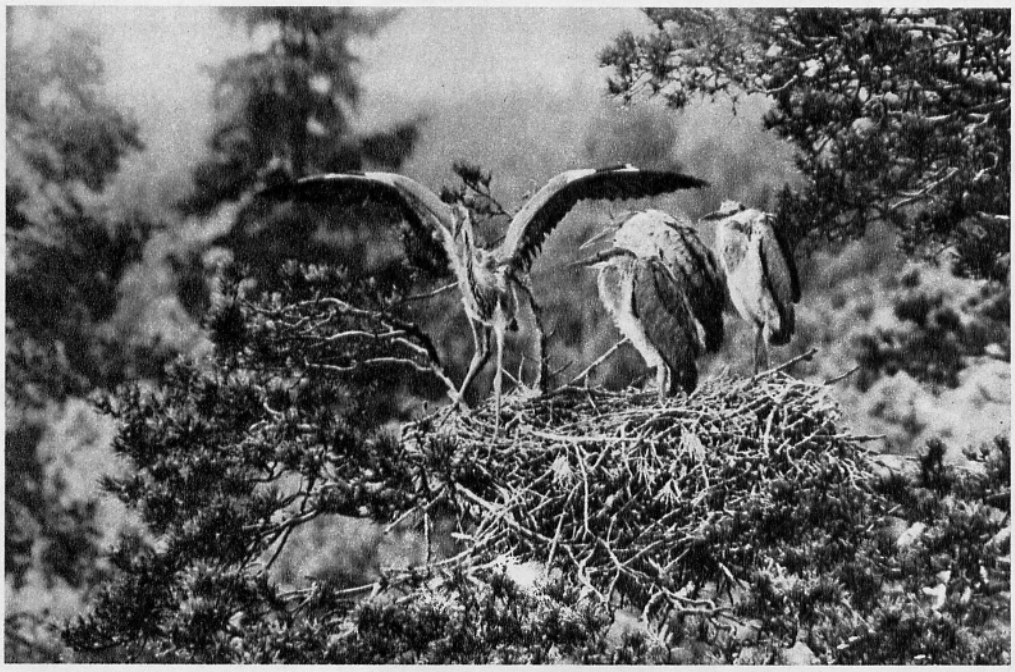
Снимаем вдвоем



В 1969 году меня и мою супругу Галину пригласили в только что организованный Казанский клуб фотоохотников при республиканском Обществе охотников и рыболовов.
Конечно, это приглашение было лестным, хотя мы уже и накопили определенный опыт в съемке природы. Поначалу как и многие, загипнотизированные красивейшими волжскими просторами, многочисленными озерами, сосновыми борами, березовыми рощами, мы снимали исключительно пейзажи. Но постепенно наш фотографический интерес сместился к съемке представителей фауны. Пришлось основательно заняться изучением повадок птиц и зверей, так сказать, теорией их поведения.
Что касается практики съемки, то она сопряжена с немалыми трудностями в освоении мест обитания животных, которые умеют хорошо прятаться от постороннего глаза. Пришлось обойти, без преувеличения, не одну тысячу километров, провести многие часы в засидке на земле и на деревьях в ожидании желанного кадра.
Мы учитываем, что фотоохота может нанести вред самим животным и поэтому принимаем все необходимые меры предосторожности, советуемся со специалистами.
Засидка — наш основной способ фотоохоты. Лучше всего начинать предварительную работу в марте — апреле, когда еще мало растительности. За 15 лет постоянных съемок мы изучили местоположение множества нор. После того как построен шалаш, ждем пока животные привыкнут к запаху человека и две недели вообще не снимаем. Нас часто спрашивают, каких зверей предпочитаем фотографировать. Мы любим направлять объективы на лисят, лосей. Правда, снимать их очень трудно, в отличие, например, от ондатр, которые во время кормежки подпускают к себе на два-три метра.
Мы всегда снимаем зверей и птиц в естественных условиях, что иногда сопряжено с серьезной опасностью. Был, например, такой случай. Как-то в начале июня обнаружили лисью нору, в 25 метрах от нее сделали засидку. Через неделю моя







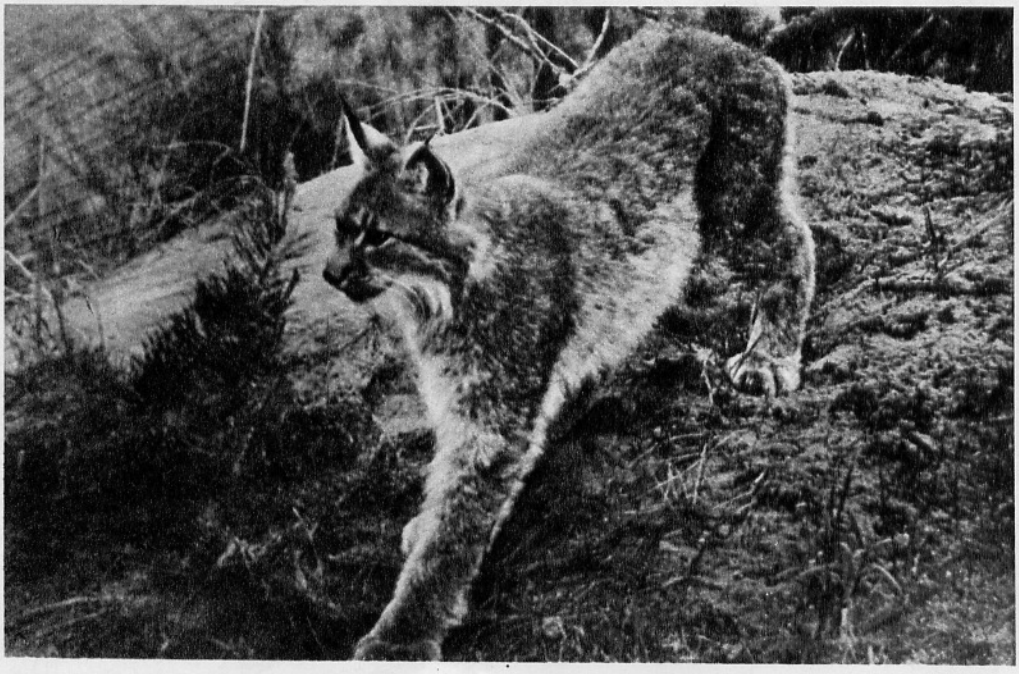


ФОТО
ВАЛЕНТИНА И ГАЛИНЫ ВАХТИНЫХ

супруга, забравшись в засидку, стала ждать появления лисят. Выжидала около пяти часов, а лисята все не появлялись. И вдруг она услышала тревожный крик всполошившихся птиц — кричали сороки, вороны, грачи. Галина, посмотрев в объектив, заметила возле норы старую голодную рысь, охотившуюся за несмышлеными лисятами. Мурашки побежали по коже, но, преодолевая страх, она все же сняла несколько кадров...

Лучшие снимки членов нашего клуба фотоохотников демонстрируются в выставочных залах, кинотеатрах и на предприятиях городов Татарии. Было организовано несколько передвижных фотовыставок. Одна из них сделана специально для обмена опытом с другими клубами фотоохотников РСФСР.

На наших отчетных выставках, ежегодно экспонирующихся в зале республиканского Общества охотников и рыболовов, присутствуют жители города и приезжие гости. Особенно много бывает молодежи. Фототехника, которой мы пользуемся, самая простая: аппараты «Зоркий-4», «Зенит-Е», «Фотоснайпер», объективы «МТО-500», «Юпитер-11», «Таир-3». Такое снаряжение вполне нас устраивает.

Остается добавить, что наши профессии к фотографии никакого отношения не имеют: Галина работает заведующей детским учреждением, а автор этих строк — сотрудник научно-исследовательского института.

В. ВАХТИН

ВЕЧЕРНИЕ СИЛУЭТЫ

ОНДАТРА В ЗАТОНЕ

ЛИСЯТА

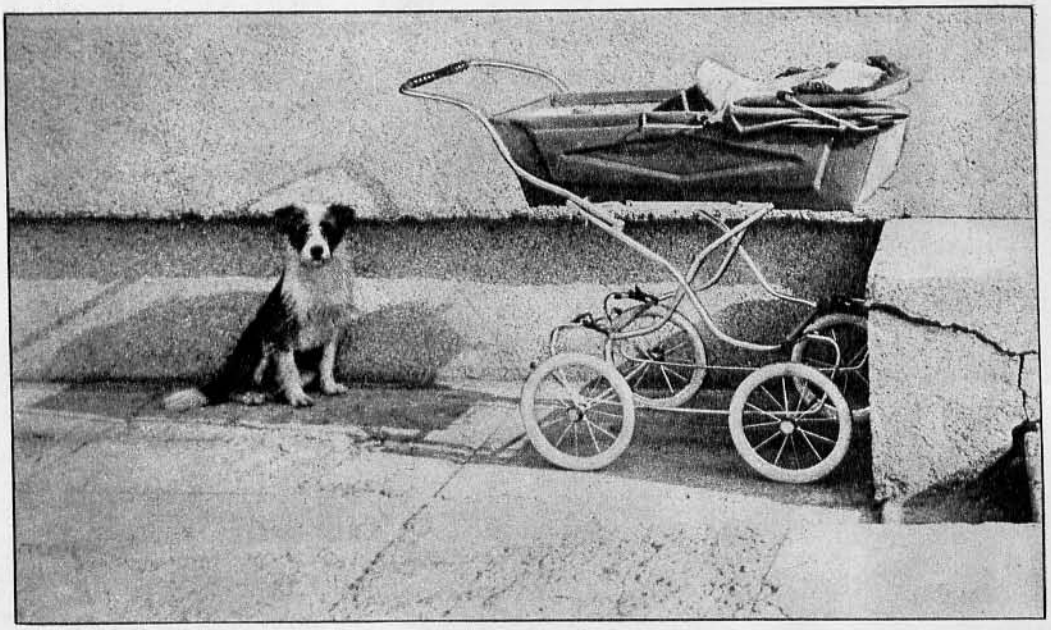
СЕРЫЕ ЦАПЛИ

ЕНОТ НАСТОРОЖЕ

РЫСЬ НА ОХОТЕ

ФОТОЮНИОР

ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



СЕРГЕЙ ВАЛУЙ, 15 ЛЕТ
(ГОМЕЛЬ)
«ТЕЛОХРАНИТЕЛЬ»

Сергей Валуй — член фототуристского клуба «Смена» Гомельской областной станции юных туристов. (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Индустар-50», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/250 с, диафрагма 8.) Диплом II степени на выставке 1984 г. в Душанбинском Дворце пионеров и школьников.

ЧТО УМЕЕМ

«Глазами детей»

В 1986 г. Красногорский механический завод совместно с Всесоюзным научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР, редакциями журнала «Советское фото» и газеты «Пионерская правда» объявляют III традиционный фотоконкурс «Глазами детей», посвященный Международному году Мира и проходящий в рамках Всесоюзного фестиваля народного творчества.

К участию приглашаются учащиеся средних школ, ПТУ, детские фотокружки, студии, фотоклубы.

Тематика конкурса: труд, быт, отдых советских людей, жизнь пионерских и комсомольских организаций, занятия спортом, школьные каникулы, красота родной природы. Каждый из участников может представить не более пяти, а фотоколлективы — не более тридцати работ форматом от 18×24 см и по одному контрольному отпечатку (форматом 13×18 см).

На обороте каждого снимка должны быть указаны: название работы, фамилия, имя, отчество автора, возраст, название кружка или студии, фамилия руководителя, адрес с почтовым индексом. Фотографии, вошедшие в коллективные коллекции, будут рассматриваться жюри конкурса и в индивидуальном порядке. Итоговые выставки детской фотографии пройдут в Москве и Красногорске (в выставочном зале молодежной фотокиностудии «Зоркий»).

Авторам лучших работ будут вручены дипломы. Для победителей конкурса учреждаются премии.

За лучшую коллективную коллекцию снимков:
первая премия — комплект ФС-12 (фоторужье) и диплом I степени;
вторая премия (две) — фотоаппарат «Зенит-12СД» и диплом II степени;
третья премия (три) — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом III степени.

За лучшие индивидуальные работы авторов до 14 лет:
первая премия — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом I степени;
вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени;
третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

За лучшие индивидуальные работы авторов от 14 до 17 лет:
первая премия — фотоаппарат «Зенит-12СД» и диплом I степени;
вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени;
третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.

Учреждены специальные призы и дипломы ВНМЦ Министерства культуры СССР, редакций журнала «Советское фото» и газеты «Пионерская правда».

Фотографии следует высылать по адресу: 143400, г. Красногорск Московской области, ул. Ленина, 5б, фотокиностудия «Зоркий», оргкомитет конкурса детской фотографии.

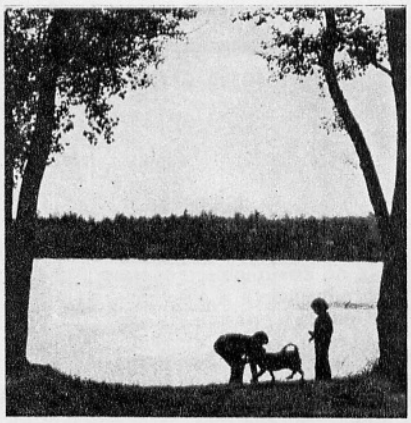
Срок отправления по почтовому штемпелю не позднее 1 декабря 1986 года.

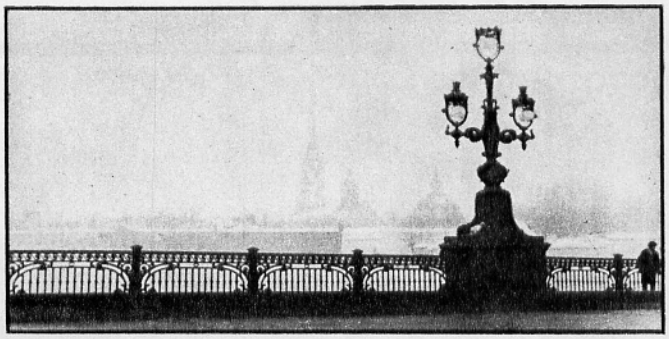
Все коллективные коллекции и отдельные фоторабо-ты, присланные на конкурс (кроме призовых и дипломированных), можно будет получить по указанному выше адресу до 1 сентября 1987 года.

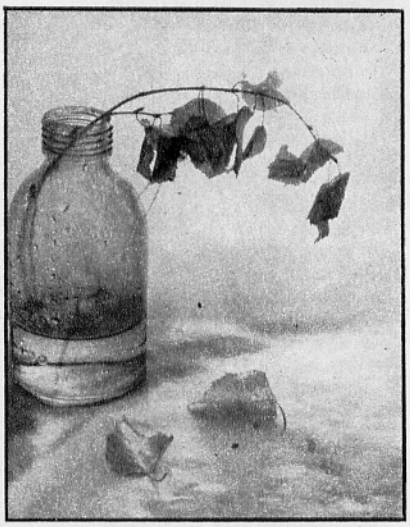
ХОРОШИЕ НОВОСТИ

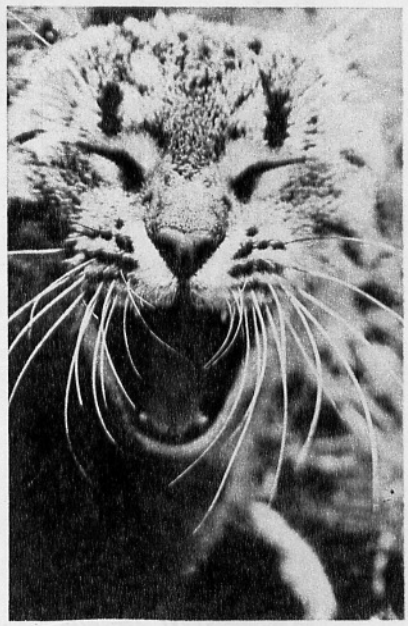
Защитить мир!

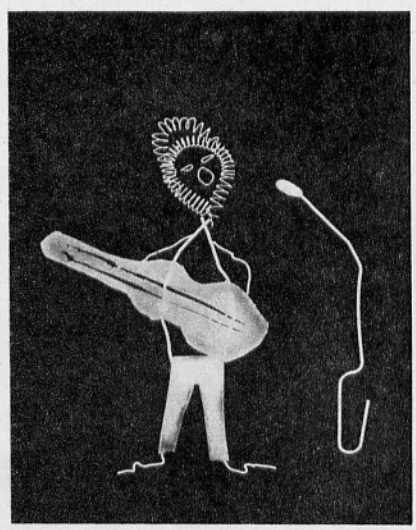
Первого июня мир отмечает Международный день защиты детей. Их будущее защищают взрослые люди, но и сами дети сегодня — активные борцы за мир. «Фотоюниор» уже сообщал о том, что часть снимков из нашей коллекции редакция отправила в Болгарию на III Международную детскую ассамблею «Знамя мира», которая проходила в Софии прошлым летом. На эту Ассамблею съехались и прислали свои работы юные музыканты, художники, писатели, фотографы из 110 стран. На многих языках прозвучало из Софии обращение детей к сверстникам всех континентов, ко всем людям Земли: «Не допустите, чтобы прервалась песня птиц, чтобы остались недоигранными детские игры, недорисованными рисунки и недопетыми песни. Навсегда устраните ядерную угрозу! Защитите детей!» Ребята выразили горячее желание быть верными девизу Ассамблеи: «Единство, творчество, красота!». Советская фотография в Софии была представлена пятьюдесятью снимками 46 юниоров из 25 городов. Часть фотографий уже знакома нашим читателям по публикациям «Фотоюниора», другие работы вы видите на этих страницах. Недавно в редакцию пришло благодарственное письмо генерального директора творческого производственного объединения «Болгарская фотография» С. Мутафчиева, где говорится о большом успехе фотовыставки, входившей в программу Международной детской ассамблеи «Знамя мира» — София-85» Все ее участники награждены дипломами Ассамблеи.

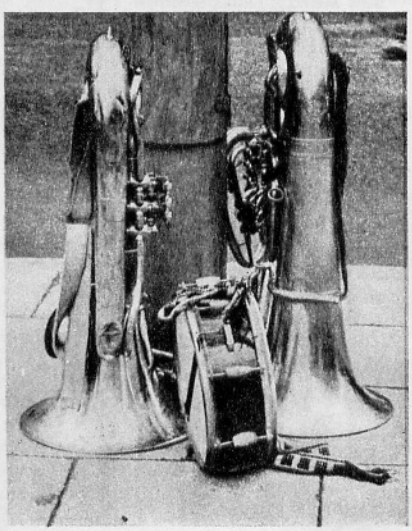












АНДРЕЙ ФАЛИН, 15 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
СИЛУЭТЫ

ИГОРЬ РЯТОВ, 15 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
НАТЮРМОРТ

АЛЕКСЕЙ ВАВЕНКО, 13 ЛЕТ
(КИЕВ)
ТАНЦОР ДИСКО

МАРИЯ АЛЕЙНИКОВА, 14 ЛЕТ
(МОСКВА)
МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМЬЯ

СЕРГЕЙ ИСАКОВ, 14 ЛЕТ
(ЛЕНИНГРАД)
ЛЕНИНГРАДСКИЙ МОТИВ

ВЛАДИМИР ДЕДЯЕВ, 14 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
НА ВЫСТАВКЕ СОБАК

ГРИГОРИЙ МОДНЫЙ, 13 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ОСЕНЬ

МАРИНА САБУРИНА, 13 ЛЕТ
(ЭЛЕКТРОГОРСК)
ПОСЛЕ ТРЕНИРОВКИ

НИНА ГУСЬКОВА, 12 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ОЛЯ

СЕРГЕЙ ПОПОВ, 15 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
ГРОЗА ВРАТАРЕЙ

ВЛАДИМИР АЛЯБЬЕВ, 14 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
СТРАШНЫЙ ЗВЕРЬ

Кто же изобрел фотографию?..

ПО ПРОСЬБАМ ЧИТАТЕЛЕЙ

В нынешнем году исполняется 160 лет гелиографическому снимку Жозефа Нисефора Ньепса «Вид из окна мастерской. 1826 г.». На родине изобретателя, во французском городке Варенне, прошли торжества в его честь, были прочитаны лекции по истории светописи, устроены ретроспективные фотовыставки. Большой интерес к факту открытия светописи проявляют и многочисленные читатели «СФ», особенно школьники. В своих письмах они просят рассказать: «Почему 150-летие фотографии будут отмечать в 1989-м, если уже в 1986-м ей 160?..» (И. Моданов, г. Электросталь Московской области).

«В каком именно году изобретена фотография?..» (В. Ушаков, г. Минск).

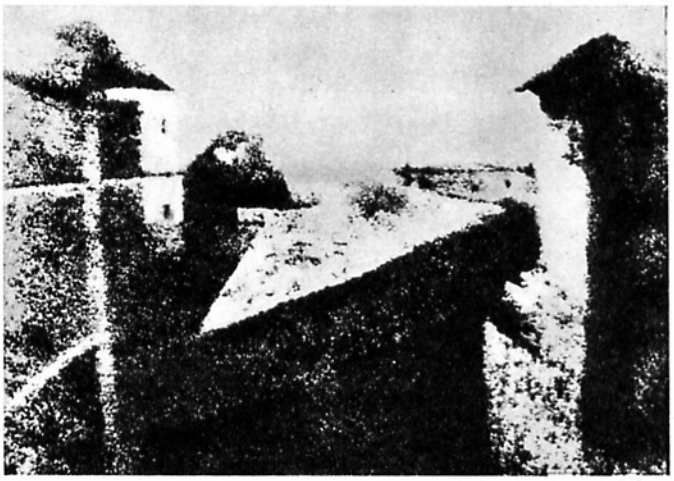
«Кто главный изобретатель — Ньепс, Дагерр, Тальбот или кто-то четвертый?..» (А. Федяев, г. Скопин Рязанской области).

Итак, кто этот счастливчик?.. Когда, в какой день его осенило открыть одно из чудес века?.. Почему эта история так запутанна?.. Давайте разберемся.

В «Книге технических и промышленных производств», изданной в Петербурге в 1860 году, по поводу ворвавшейся в жизнь фотографии писалось: «Если бы несколько десятков лет назад так называемому «образованному» человеку сказали, что скоро найдут средство устроить зеркало таким образом, что на нем навсегда останется однажды отраженное им изображение, то он принял бы эти слова за сумасбродство...»

Да, фотография бурно и прочно вошла в сознание человека, в его деятельность и быт, по значению это открытие сравнивают обычно с открытием книгопечатания, называют «вторым зрением», «живой памятью истории». Однако мы должны разочаровать наших читателей: фотография, как и некоторые другие великие изобретения XIX века, была открыта не сразу и не одним лицом. В ее создание вложен труд ученых многих поколений самых разных стран.

С давних пор людям известно свойство темной комнаты (или камеры-обскуры) воспроизводить световые рисунки внешнего мира. Об этом писал еще Аристотель. Пришло время, когда эти рисунки стали обводить карандашом. С помощью камер-обскур в России, например, в XVIII веке были документально зарисованы виды Петербурга, Петергофа, Кронштадта. То была «фотография до фотографии»: труд рисовальщика предельно упростился. Но дерзкие люди неустанно думали над тем, как полностью механизировать процесс рисования, научиться не только фокусировать оптический рисунок на плоскости, чтобы обводить «от руки», но и надежно закреплять его химическим способом. Такую возможность наука предоставила в первой трети прошлого века. В 1818 году русский ученый Х. Гротгус указал на связь фотохимического превращения в веществах с поглощением света. Вскоре ту же особенность установили английский ученый Д. Гершель и американский химик Д. Дрейпер. Так был открыт основной закон фотохимии. Это дало толчок к целенаправленным поискам закрепления светового изображения. Во многих странах родились версии о своих изобретателях фотографии.



НИСЕФОР НЬЕПС «ВИД ИЗ ОКНА МАСТЕРСКОЙ. 1826 г.» (СНЯТО НА АСФАЛЬТОВУЮ ПЛАСТИНКУ ПРИ ЯРКОМ СОЛНЕЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ. ВЫДЕРЖКА 8 ЧАСОВ.)

Не случайно французский оптик Шарль Шевалье, изготовлявший и продававший камеры-обскуры, рассказывал, что еще до Н. Ньепса к его изделиям приценялся бедно одетый иностранец, уверявший, что он знает способ закреплять оптический рисунок, да вот не имеет средств, чтобы купить камеру. В доказательство своих слов он якобы показал Ш. Шевалье изображения на бумаге, созданные с помощью света, и оставил флакон коричневой светочувствительной жидкости. Шевалье сожалел, что по легкомыслию не записал имени и адреса незнакомца. Опыты с жидкостью не дали ему положительных результатов. А незнакомец так больше и не появился у его прилавка. Сегодня этот рассказ звучит красивой легендой. Такой же легендой звучат слова и о самом Н. Ньепсе, якобы получавшем закрепленные световые рисунки в 1824 и даже в 1822 году, так как вещественные доказательства этого также отсутствуют.

И все-таки первый в мире снимок получил именно Н. Ньепс. Несовершенный в техническом отношении вид на крыши соседнего дома, отпечатавшийся на асфальтовой пластинке, — перед вами. Он — документ, подтверждающий, что возможность «механического рисования» с помощью солнца доказана в 1826 году.

Нам возразят: но почему тогда датой рождения светописи считается 1839 год? И почему автором изобретения историки признают не только Н. Ньепса, а еще Л. Дагерра и Ф. Тальбота, чьи первые снимки появились гораздо позже? Разумеется, год изобретения светописи выбран условно, но на это есть свои причины. Во-первых, гелиографический метод Н. Ньепса был несовершенен, непригоден для практического фотографирования из-за выдержки 8 часов. Во-вторых, Н. Ньепс не опубликовал свой способ при жизни, а умер он в 1833 году. О способе Н. Ньепса знал лишь Л. Дагерр, с которым он вступил в договорные отношения по совершенствованию фотопроцесса и дал обязательство содержать результаты опытов в тайне. До опубликования принципов дагерротипии (1839 г.) соотечественники не имели ни малейшего представления о фотографической деятельности Н. Ньепса. Да и после этого имя Н. Ньепса долгое время находилось в тени славы Л. Дагерра. Торжественное закрепление открытия гелиографии за Н. Ньепсом было произведено только... в 1933 году, когда отмечалось 100-летие со дня смерти изобретателя. Это подтверждает теперь надпись на памятнике, что установлен на могиле Н. Ньепса в Варенне.

Как видите, 1839 год не случайно стал официальной датой открытия фотографии. В этот год произошли следующие события: во Франции 7 января секретарь Парижской Академии наук Доминик-Франсуа Араго доложил ученому собранию сведения о «совершенном способе закрепления светового изображения в камере-обскуре, изобретенном художником Л. Дагерром»;

14 августа Л. Дагерр получил на свое изобретение патент; 20 августа он издал подробное практическое руководство по применению дагерротипии; в Англии 25 января 1839 года в Королевском институте в Лондоне по представлению физика М. Фарадея демонстрировался первый бумажный фотоотпечаток Ф. Тальбота, полученный с бумажного негатива;

31 января был обнародован метод тальботипии. Руководства по дагерротипии и тальботипии моментально распространились в странах Европы и в США. 1839 год сразу сделал фотографию международным достоянием. Вот почему во всех энциклопедических словарях вы можете прочитать: год изобретения фотографии — 1839, изобретатели: французы Н. Ньепс, Л. Дагерр, англичанин Ф. Тальбот.

А. ФОМИН

Из летописи первой пятилетки

Эти фотооткрытки возвращают нас к началу 30-х годов, к периоду развернутого наступления социализма по всему фронту. Наша страна из аграрной превращалась в индустриальную. Уже в 1932 году объем продукции крупной промышленности превзошел довоенный уровень более чем в три раза. Вступили в строй 1500 новых предприятий. Были заново созданы ведущие отрасли нашей индустрии — металлургическая, автомобильная, тракторная, авиационная, химическая промышленность, увеличилась добыча угля и нефти, производство электроэнергии. Масштабы и темпы социалистического строительства поражали весь мир.

Чтобы лишить врагов СССР возможности «искажать и порочить показания слов и цифр» пятилетки, А. М. Горький предложил издавать большой иллюстрированный журнал «СССР на стройке». В январе 1930 года вышел его первый номер. Журнал блестяще справлялся со своей задачей. Он рассказывал о наших достижениях наглядным и убедительным языком фотофактов.

По недавним публикациям читатели «Советского фото» помнят о том, как успешно работали в «СССР на стройке» А. Родченко, А. Шайхет, М. Альперт, Г. Петрусов, М. Прехнер, Д. Дебабов, А. Скурихин, Я. Халип и другие замечательные фотомастера, как ярко, с какой выдумкой были сделаны тогда спецномера, посвященные Магнитке и Днепрогэсу, угольной, нефтяной и деревообрабатывающей промышленности, Беломорско-Балтийскому каналу, жизни армии, первым колхозам и совхозам.

Но мало кто знает, что помимо публикаций в журнале фотоинформация о крупнейших советских стройках издавалась в виде фотооткрыток. Одну из коллекций таких открыток, посвященную развитию нефтяной промышленности, мы предлагаем вниманию читателей.

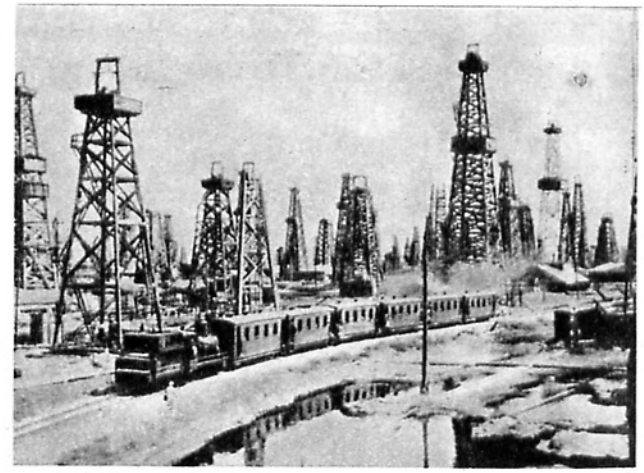
Эти открытки под рубрикой «Из серии журнала «СССР на стройке» вышли в 1932 году. Авторы добротно сделанных фотографий — известные фотомастера А. Шайхет и М. Альперт. Снимки эти редкие. Они не демонстрировались на их персональных выставках, не вошли в монографии, знакомящие с творчеством признанных мастеров, а поэтому представляют особый интерес для историков и любителей фотоискусства.

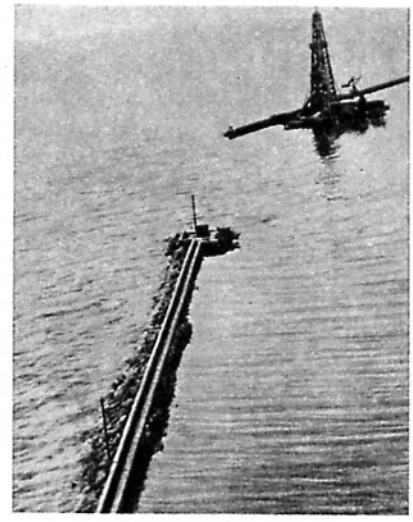
С большим мастерством сняты сверху нефтяные сооружения, выросшие прямо в море. Это Биби-Эйбатская промысловая бухта в Баку. Волнует снимок, показывающий лес из деревянных нефтяных вышек и бегущий у их подножья крохотный пассажирский поезд узкоколейной железной дороги. Впечатляет мощный нефтеперегонный мол в Батуми — огромные корабли и на переднем плане в несколько рядов трубы для перекачки нефти; динамично снят железнодорожный узел в Грозном. Снимки радуют глаз геометрией линий, ритмом форм железобетонных конструкций.

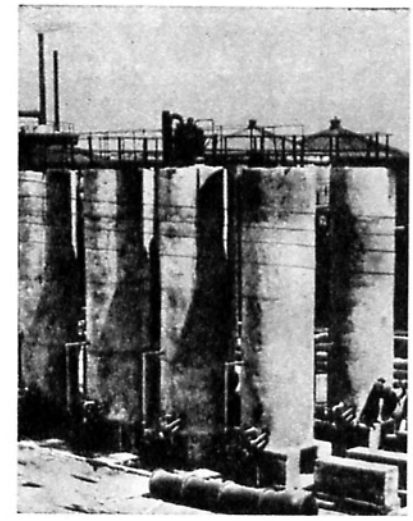
Вспоминая далекие 30-е, М. Альперт писал в книге «Беспокойная профессия»: «В журнале «СССР на стройке» для нас открылась широкая возможность совершенствовать мастерство фотожурналиста». Не исключено, что он имел в виду и съемки в Азербайджане, когда говорил: «Мы не гнались за умопомрачительными ракурсами, за чисто внешними эффектами. Мы добивались правдивого показа новой советской действительности, проникнутой пафосом созидания».

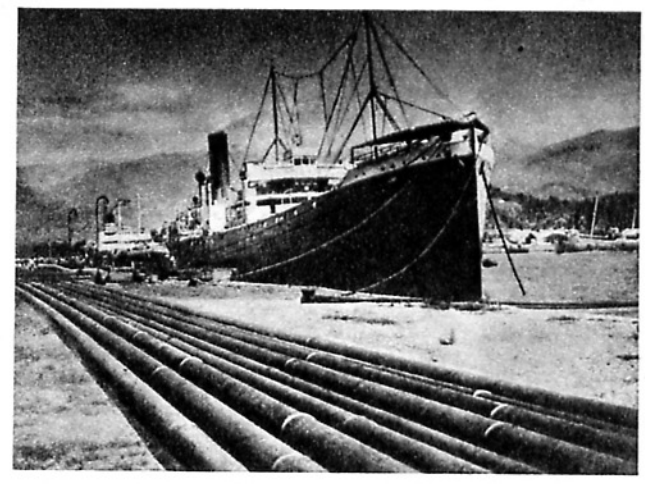
Когда смотришь теперь на эти кадры, особенно ярко представляешь себе тот огромный путь, который прошел наш народ за годы исторических пятилеток.

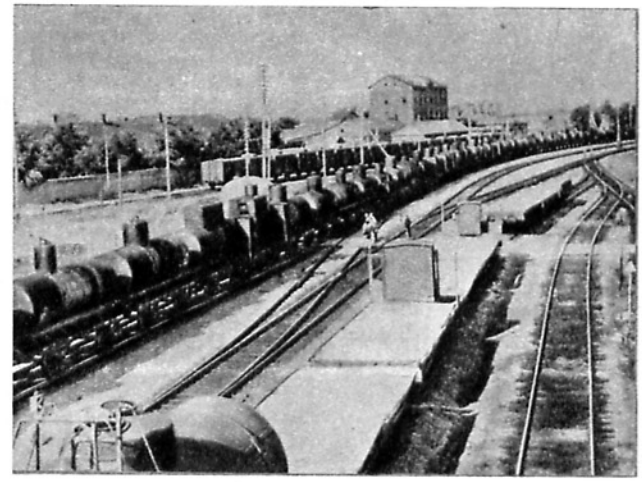
Э. ФАЙНШТЕЙН











ФОТООТКРЫТКИ «ИЗ СЕРИИ ЖУРНАЛА «СССР НА СТРОЙКЕ»

М. АЛЬПЕРТ
БАКУ. ПРОМЫСЛОВАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА

А. ШАЙХЕТ
БАКУ. БИБИ-ЭЙБАТСКАЯ ПРОМЫСЛОВАЯ БУХТА

А. ШАЙХЕТ
БАКУ. УСТАНОВКА ПО ВЫЩЕЛАЧИВАНИЮ МЫЛОНАФТА

М. АЛЬПЕРТ
БАТУМИ. НЕФТЕПЕРЕГОННЫЙ МОЛ

А. ШАЙХЕТ
ГРОЗНЫЙ. ЦИСТЕРНЫ С НЕФТЬЮ

Юрий Луганский Таежные снимки Арсеньева

В. К. АРСЕНЬЕВ

Исполнилось 80 лет с начала знаменитых экспедиций Владимира Клавдиевича Арсеньева по Дальнему Востоку. Известный путешественник, этнограф, писатель первый свой научный поход по центральной части Сихотэ-Алиня совершил в 1906 году. За ним последовали еще одиннадцать уникальных, связанных с риском и лишениями экспедиций по горам и рекам Уссурийского края. Он оставил нам прекрасные художественные описания картин природы Дальнего Востока, жизни тайги, быта ее обитателей. Широко известны его произведения «Дерсу Узала», «В горах Сихотэ-Алиня», «Сквозь тайгу» и другие. Но мало кто знает, что В. Арсеньев был еще и первым фотодокументалистом Дальневосточного края, его фотолетописцем.

Богатое фотографическое наследие ученого собирает и систематизирует владивостокский журналист Юрий Луганский. Редакция обратилась к нему с просьбой рассказать, как ученый использовал в своей работе фотографию, и предоставить для публикации ряд его снимков.

Фотографией будущий путешественник увлекся уже в пятнадцатилетнем возрасте. В Петербургском юнкерском училище, куда В. Арсеньев поступил в 1892 году, одним из преподавателей был известный путешественник и фотограф М. Грумм-Гржимайло. Именно он приобщил Арсеньева к путешествиям и к искусству светописи.

В экспедициях В. Арсеньев регулярно, день за днем, вел дневник и фотографировал. Его архив насчитывает тысячи снимков.

Я храню старинный альбом с его фотографиями. На снимках надписи, сделанные рукой автора: 1906, 1907, 1909, 1910, 1912 годы... Вспухшие от паводка реки, снежные завалы и непролазные буреломы, горные кручи, топкие долины, низвергающиеся водопады... Любопытны бытовые сцены, снятые в селениях орочей, удэге.

В 1906 году в отчете о первом походе В. Арсеньев писал, что его научное снаряжение состояло из «...бусоли Шмалькадера... фотографического аппарата...» Рассказ о путешествии 1907 года он начал словами: «Инструменты и приборы были те же, что и в прошлом году... Фотографические пластинки для предохранения от сырости были запаяны в цинковые коробки — в каждой по дюжине».

Как руководителю экспедиций фотография нужна была Арсеньеву для документального иллюстрирования служебных рапортов. Для Арсеньева-писателя она была своеобразной записной книжкой, куда он заносил свои впечатления о крае. Художник, живший в нем, не мог не делиться с другими теми необычайными зрелищами, что встречались в пути. Он писал: «Какая красота! Куда ни глянешь, всюду горы, вершины их, то остроконечные, как петушиные гребни, то ровные, как плато, то куполообразные... Пока варился чай, я успел сделать несколько снимков на память».

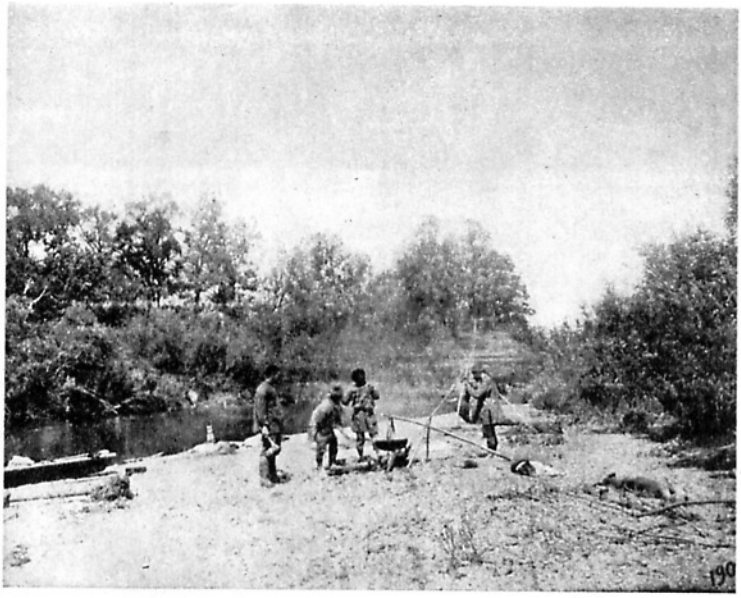
ЧЛЕНЫ ЭКСПЕДИЦИИ У КОСТРА. 1915 г.

Вся группа участников экспедиции по северному Сихотэ-Алиню готовит обед на берегу Хуту. Усталые, ничком полегли собаки, а люди в работе — один заготавливает дрова, двое хлопочут у костра, четвертый оструживает шест для палатки...

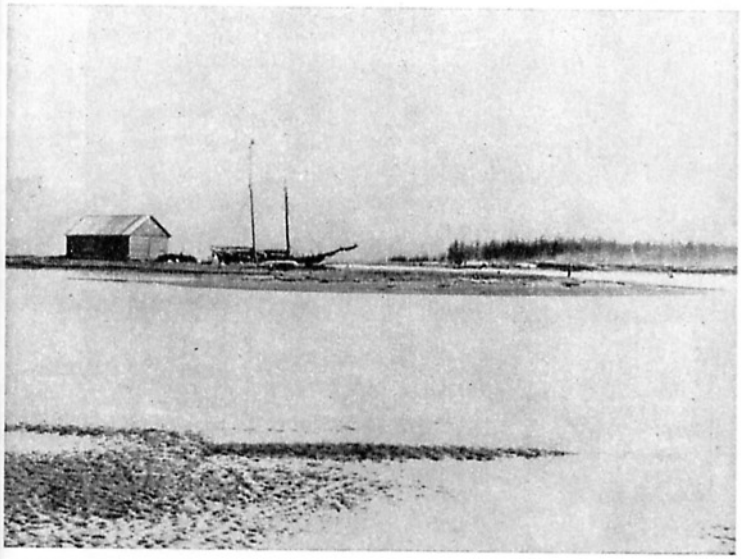
Другой снимок этого периода: вздыбленные к небу корневища деревьев, плотно друг к другу лежат сотни гигантских стволов, вырванных из земли во время мощного паводка. Это речной завал, через который надо пройти и перенести тяжелый груз экспедиции, лодки... Еще одна фотография — стайка орочских ребятишек, которые испуганно жмутся к жилищу — подобию шалаша, укрытого кусками бересты и деревянными шестами. Рядом стоят вешала с юколой, сушеной рыбой, которая была в то время главной, а иногда и единственной пищей этих людей...

В 1910—1912 годах в Ольшинском районе исследователь описал, нанес на карту и сфотографировал 228 памятников археологической старины. На его снимках показаны техника раскопок древних поселений, работа поисковых групп и, конечно же, сами находки — каменные топоры, рубила, гончарные круги, редкие украшения — те самые, которые вошли потом в коллекции Хабаровского краеведческого музея и Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого.

Я храню один из первых снимков поселка на скалистом мысу. На нем Арсеньев запечатлел несколько деревянных домиков, на месте которых среди северных отрогов Сихотэ-Алиня вырос ныне крупный индустриальный центр — Советская Гавань. Легкий туман над устьем реки Коппи, дощатый склад на длинной песчаной косе, легкая парусная шхуна. Изобразительное решение снимка не лишено изящества. В нем емко



ТАЕЖНЫЕ ЖИТЕЛИ. 1910 г.



ТУМАН НАД РЕКОЙ КОППИ. 1927 г.

НА РАСКОПКАХ. 1912 г.

передана глубина пространства, чувствуется строгая северная красота.
В 1928 году в Москве состоялась премьера кинофильма «Лесные люди» («Удэ»). Официально В. Арсеньев был лишь его консультантом. На самом же деле он был одним из главных создателей киноленты. Именно его фотоснимки послужили основой этого кинопроизведения о жизни малых народов Дальнего Востока. Кстати, по его рассказам и фотографиям впоследствии родились также фильмы «По дебрям Уссурийского края», «Оленные люди», «Туму», «Ламу», «Коряки» и другие.
Его фотографии благодаря кинематографу получили вторую жизнь, открыли людям неведомый доселе мир дальневосточных народов, привлекли к ним внимание общественности. Молодая Страна Советов сделала все, чтобы предотвратить вымирание таежных аборигенов, их потомки живут сегодня в благоустроенных домах, пользуются всеми благами цивилизации.
В последние годы жизни В. Арсеньев занимался активной популяризаторской деятельностью. Свои лекции он обычно сопровождал показом диафильмов. Во Владивостоке, в филиале Географического общества СССР, долгое время хранился эпидиаскоп, с помощью которого В. Арсеньев оживлял, делал наглядными свои рассказы о путешествиях.
Активная фотографическая деятельность В. Арсеньева нашла продолжение в работе многих его учеников и последователей. Например, друг знаменитого путешественника, участник экспедиций этнографов И. Лопатин много лет своей деятельности посвятил изучению жизни орочей, о которых издал монографию с большим количеством своих снимков.
По примеру В. Арсеньева широкую съемку в Приморском крае осуществлял А. Федоров. В Никольск-Уссурийском педагогическом училище он организовал фотокружок и вместе с преподавателями и учащимися создал одну из первых этнографических фотовыставок в Приморском крае. Выставка сохранилась до наших дней. Год ее создания — 1914.
Владимир Клавдиевич Арсеньев внес существенный вклад в развитие дальневосточной фотографии, став не только крупным практиком, но и пропагандистом этого замечательного средства отображения жизни.

Выставки в море

Два года назад родилась в Клайпедском отделении Общества фотоискусства Литовской ССР идея организовать фотовыставки на рыболовецких судах непосредственно в районах промысла. Много было скептиков, не верящих в успех этой задумки. Теперь они уже по-иному относятся к такой форме пропаганды фотоискусства.
Экспозиции работ фотомастеров проводятся в салонах судов и неизменно пользуются успехом. Моряки познакомились с творчеством В. Страукаса, А. Дапкявичуса, А. Руткаускаса, И. Мяшкиса, С. Голубева, А. Янкунаса и других фотографов. Не так давно на одном из творческих «четвергов», организуемых для фотолюбителей города, первый помощник капитана плавбазы «Рыбацкая слава» В. Новожилов поблагодарил руководство отделения за организацию фотовыставок на судах флота и зачитал несколько записей из книги отзывов, где рыбаки делились своими впечатлениями о фотографиях. Уходят в рейс корабли, а вместе с ними — новые фотовыставки...

Л. КРИВОРОТОВ,
корреспондент газеты «Рыбак Литвы»

Экспозиция в Академгородке

В картинной галерее Дома ученых новосибирского Академгородка состоялась отчетная выставка фотоклуба «Мудрец». Было представлено 170 работ 18 авторов.
Клуб объединяет людей самых разных: ученых, студентов, служащих, пенсионеров. 45 снимков показал на выставке фотокорреспондент еженедельника Сибирского отделения АН СССР «Наука в Сибири», один из создателей клуба В. Новиков.
«Мудрец» — лауреат многочисленных фотографических смотров, недавно завоевал первое место на конкурсе восьми клубов Новосибирска.
Экспозиция «Мудреца» была тепло встречена общественностью Академгородка.

З. ХУТОРЯНСКИЙ

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

ИЗ ЦИКЛА «ВСТРЕЧИ НА МОСКОВСКИХ УЛИЦАХ»

От замысла к снимку

Публикация о цикле «Встречи на московских улицах» фотохудожника Э. Гладкова («СФ», 1983, № 3) вызвала интерес у наших читателей. Выполняя пожелания фотолюбителей, редакция попросила Э. Гладкова рассказать о творческих и технических приемах, которыми он пользуется, снимая жизнь города и горожан.

Каждый фотолюбитель рано или поздно задается вопросом, что ему следует делать дальше. Техника съемки и обработки освоена, родственники и друзья сфотографированы, все памятные места зафиксированы. Возникает потребность перехода от снимков для семейного альбома к фотографиям, представляющим более широкий, общественный интерес.
Но не так-то просто в многообразии окружающей нас действительности увидеть и найти что-то свое. Нужны свои темы, идеи, нужен замысел. Замысел же необходимо реализовать, найдя подходящие изобразительные средства, выбрав определенную композицию. При пейзажной или архитектурной съемке нередко можно заранее ознакомиться с объектом, оценить характер освещения и его изменение в течение дня, побродить вокруг в поисках подходящей точки съемки, попробовать различные объективы, провести пробную съемку с различными вариантами композиционных построений. Домашний анализ поможет в дальнейшем выбрать лучший вариант, внести необходимые поправки.
Снимая репортажно, я, как правило, исключаю какое-либо вмешательство в происходящее. Следуя за событиями, выбираю момент, точку съемки, съемочную технику, стараюсь мгновенно принять решение, проникнуть в суть события одновременно с его участниками. Здесь многое зависит от реакции, умения непринужденно обращаться с камерой, которая должна стать как бы продолжением глаза.
Путь от рождения замысла к его реализации может быть достаточно долгим или необычайно коротким, но в любом случае каждый раз приходится решать новые как технические, так и творческие задачи, каждый раз концентрировать ум, волю и чувства для достижения конечного результата. Вот несколько примеров.
«Незнакомка». Девушка сидела в углу переполненного вагона метро, слегка наклонив голову, улыбка таилась в уголках ее губ. Верхний свет хорошо осве-

ФОТО **Э. ГЛАДКОВА**

НЕЗНАКОМКА

ДВОЕ

ВОЗДУШНЫЕ ШАРЫ

МОСКОВСКИЙ ДВОРИК

ДЕВУШКИ НА МОСТКАХ

щал лицо, «лепил» лоб, нос, губы и даже глаза были освещены. Надо было снимать, но как? Стоит только поднести аппарат к глазам, начать наводить на резкость, как все обратят внимание, девушка выйдет из этого состояния и замысел нарушится. Решаю снимать прямо «с живота». Расстояние от лица до аппарата сантиметров 60—70, навожу по метражу на 65 см. Пленка высокочувствительная, но все равно могу снимать только при полностью открытой диафрагме, так как выдержка не должна быть короче 1/60 с. Но и на этой выдержке трудно снять без «шевеления»: вагон сильно раскачивается на ходу, а у меня объектив с фокусным расстоянием 50 мм. С трудом дождался станции, мысленно умоляя девушку не менять позу, не прерывать своих размышлений, не обращать на меня внимания. Как только вагон замер, нажал спуск, придерживая левой рукой камеру снизу, чтобы обеспечить максимально возможную ее неподвижность. Негатив оказался достаточно резким, а глаза получились чуть темноватыми. После печати пришлось их осветлить с помощью фармеровского ослабителя.

«Двое». Скульптор Вадим Сидур и его жена — мои старые друзья. Они много лет вместе и через все эти годы пронесли теплоту чувств, сохранили нежную привязанность друг к другу. К моему фотоаппарату относятся как к обыденному явлению, когда я снимаю, проблемы контакта просто не существует. Но даже в дружеской обстановке люди не склонны демонстрировать свои чувства. Мне давно хотелось сделать портрет подобный тому, что получился, не по сюжету, а по сути. Все попытки поставить такой снимок кончались неудачей.

И вдруг, случайный момент, и я понимаю, что это именно то, чего я давно ждал. Снимаю навскидку, не думая об экспозиции. После этого прошу замереть, стараюсь, как мне кажется, найти лучшую композицию, делаю несколько дублей, но не получаю ничего хорошего. Момент был, момент ушел. Первый кадр оказался и единственным, все остальное — поза, для камеры.

«Воздушные шары». Парк культуры им. Горького, обычный летний день, забрел мимоходом. Народа мало — ничего интересного. И вдруг, непонятно откуда, появляются два человека с огромными связками воздушных шаров. В последние годы мне не приходилось видеть такое, ведь сейчас шарики надувают уже после продажи. У меня возникают яркие воспоминания собственного, послевоенного детства, когда воздушный шарик и порция мороженого были пределом наших мечтаний. Но пока я пребываю в собственном детстве, люди с шарами неотвратимо приближаются, а у меня на камере стоит объектив с f = =180 мм. Еще несколько мгновений трачу, решая, менять объектив на штатный или не менять, затем снимаю как есть, почти в упор. Только после этого меняю «оптику» и делаю еще несколько кадров в разных ракурсах. В итоге выбираю первый снимок, остальные хуже — чисто протокольные «картинки».

«Московский дворик». Типичный двор старой Москвы. Дома доживают свой век, скоро их уже не будет. Во дворе появляется молодая женщина, за ней на некотором расстоянии идет девочка. Предвижу возникновение интересной ситуации, направляю на них камеру с широкоугольным объективом, жду, когда мои «героини» займут в кадре подходящее место. Но чувствую, что они начинают смущаться, нервничают. Пропадает естественность поведения, сюжет разрушается, собственно, еще и не возникнув. Тогда я кладу аппарат на землю, приблизительно определяя границы кадра. «Широкоугольник» позволяет это сделать, так как глубина резкости уже при диафрагме 5,6 более чем достаточная. Камера на земле вызывает любопытство, неловкость исчезает, устанавливается необходимый контакт (и все это за считанные секунды). Теперь моя задача — получить наиболее выигрышную фазу движения на снимке, а для этого надо нажать на спуск затвора несколько раньше того момента, который необходим, учтя тем самым скорость собственной реакции и время срабатывания механизма. Разумеется, все это делается интуитивно и требует определенного съемочного опыта.

«Девушки на мостках». Одинаковая одежда, одинаковые прически, одинаковый облик. Все говорит о стереотипе поведения, позволяет предположить и стереотип сознания. Как только это ощущение сформулировалось, сюжет сложился в снимок мгновенно. Надо было выбрать точку съемки так, чтобы симметрия была не слишком явной, но в то же время ощутимой. И тут девушки одинаково скрестили ноги — это уже была полная удача. Оставалось только навести на резкость.

Технические данные. Все снимки сделаны зеркальной камерой. Пленка А-2, проявитель концентрированный фенидон-глициновый (см. «СФ», 1980, № 5), 25 мл. раствора на 320 мл воды, при температуре 22 °С, время проявления 25 мин.

«Незнакомка»: объектив с f = 50 мм, диафрагма 2,8, выдержка 1/60 с.

«Двое»: объектив с f = 50 мм, диафрагма 4, выдержка 1/250 с.

«Девушки на мостках»: объектив с f = 50 мм, диафрагма 8, выдержка 1/500 с.

«Московский дворик»: объектив с f = 20 мм, диафрагма 8, выдержка 1/250 с.

Фотография из цикла «Встречи на московских улицах» снята в праздничный пасмурный день. Увидев, что я снимаю, девушки побежали на камеру. Фотоаппарат «Практика L», объектив «Флектогон 2,8/20».

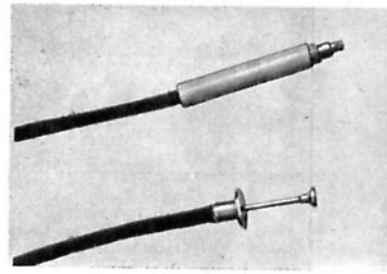
Э. ГЛАДКОВ

Объектив «МС Волна-9»

ПОСЛЕ ПРОВЕДЕНИЯ ИСПЫТАНИЙ

В статье, опубликованной под таким заголовком («СФ», 1985, № 4), рассказывалось о первом отечественном макрообъективе. Наряду с его достоинствами был отмечен и ряд конструктивных недостатков. Как сообщили редакции руководители ПТО «Рубин», все предложения по улучшению конструкции объектива «МС Волна-9», высказанные в статье, будут учтены в новой модели объектива «МС Волна-9МК», который будет выпускаться серийно с 1987 года.

Мини-советы

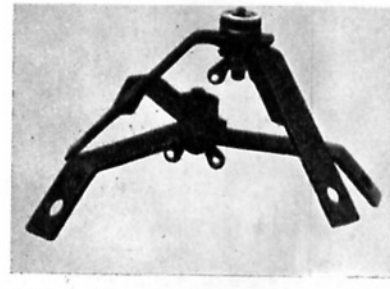


● **Надежность фототроснка можно увеличить с помощью полихлорвиниловой трубочки с внутренним Ø 4 мм, надетой на оплетку тросника в горячем состоянии (см. фото).**

Ю. МЕЧИТОВ

● **Упростить зарядку 35-мм рулонной фотопленки на катушку стандартной кассеты поможет шаблон из металла. Заправочный конец пленки либо обрезается, либо обрывается точно по шаблону (см. фото).**

Л. МЫШКОВСКИЙ



● **Малогабаритный складной фотоштатив, конструкция которого ясна из фотографии, можно изготовить в домашних условиях. На конструкцию получено авторское свидетельство.**

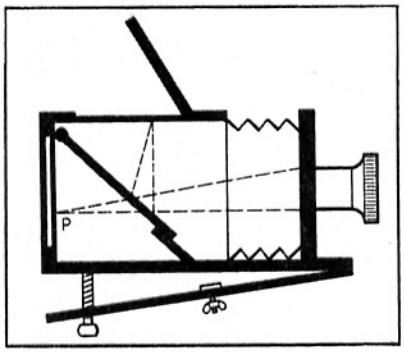
В. НЕФЕДЬЕВ

● **Предлагаю простое приспособление для контроля температуры воды во время промывки пленки (см. фото).**

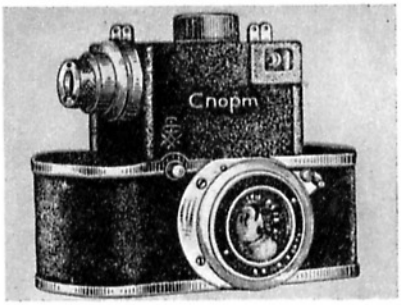
Ю. ЛОХОВ

Однообъективные зеркальные фотоаппараты

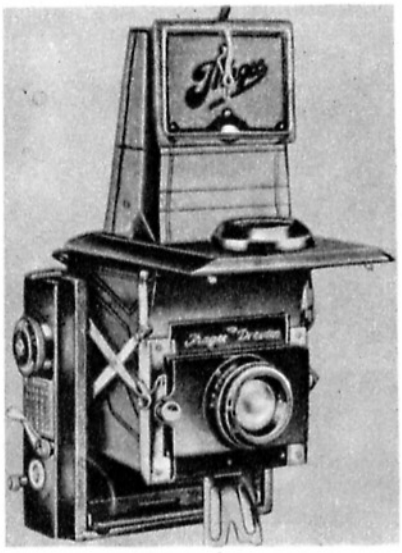
К 125-летию ИЗОБРЕТЕНИЯ



ОДНООБЪЕКТИВНЫЙ ЗЕРКАЛЬНЫЙ ФОТОАППАРАТ Т. СЭТТОНА



ФОТОКАМЕРА «СПОРТ»



ОДНА ИЗ КАМЕР «ПАФФ»

Первый в мире зеркальный 35-мм малоформатный фотоаппарат «Спорт» был создан в СССР в 1935 году. Спустя полвека американский журнал «Модерн фотографи» писал, что «русские победили ведущие промышленные страны мира в изобретении наиболее важного типа фотоаппаратов XX века». Отмечая высокие конструктивные и технологические характеристики фотоаппарата, автор статьи развенчал тех западных «специалистов», которые пытались доказать, что такой фотоаппарат мог быть создан только в Германии.

Фотоаппарат «Спорт» (конструктор — Гельгар) был оснащен объективом «Индустар-10» (3,5/50 мм), имел шторный затвор (выдержки — 1/25—1/500 с и «В»), наводку на резкость по шкале расстояний (от 1 м до ∞) или по матовому стеклу.

Сама идея зеркального фотоаппарата не нова. Еще 20 августа 1861 года английский фотограф Т. Сэттон запатентовал первый однообъективный зеркальный фотоаппарат, который и определил тип этих камер на следующие два десятилетия. В 1883 году было предложено устройство для автоматического подъема зеркала, а еще пять лет спустя — автоматически убирающееся зеркало, связанное с наружным шторным затвором. В 80—90-х годах XIX века появились: портативный зеркальный фотоаппарат (1884 г.), русский зеркальный фотоаппарат «Рефлекс» (конструктор И. Карпов) на 12 пластинок размером 9×12 и 13×18 см с шторным затвором (1896 г.).

Однообъективные фотоаппараты, выпуск которых был начат в 90-х годах прошлого века, представляли собой большой ящик со светозащитной крышкой сверху, служившей шахтой для наблюдения. Фокусировка объектива осуществлялась по матовому стеклу посредством зубчатой пары (шестерня — рейка) и меха или же с помощью винтового устройства. Хотя технический уровень этих фотоаппаратов был достаточно высок (затвор с выдержками до 1/1000 с, сменные объективы, устройство для поперечного смещения объектива, сменная задняя стенка, пневматическое демпфирующее устройство, уменьшающее вибрации зеркала и т. д.), они были громоздки и отличались значительной массой. Это заставило разработчиков обратиться к катушечной фотопленке и к созданию складывающихся конструкций (1901 г.). В 1913 году была сделана клап-камера «Ментор». В 1921—1925 годах было выпущено семейство аппаратов «Пафф» на формат от 4,5×6 до 10×15 см на фильмпак и пластинки.

Форму и размеры, которые имеют современные зеркальные фотоаппараты, камеры приобрели в 30-е годы. Это были фотоаппараты на формат 6×6 см на пленку тип 120: «Новифлекс» (1935 г.), «Экзакта» (1937 г.) и другие. В СССР в начале 30-х годов Киевская фабрика ФОКХТ также разработала зеркальный фотоаппарат.

В 40—50-е годы появились аппараты со встроенной и сменными: пентапризмой, видоискателем; самовозвращающимся зеркалом, автоматизированной («прыгающей») или нажимной диафрагмой. 1948 год стал годом выпуска среднеформатного фотоаппарата (6×6 см) «Хассельблад-1600Ф», аналогичная отечественная камера «Салют» появилась в 1956 году.

С 1952 года было начато производство советских зеркальных однообъективных фотоаппаратов типа «Зенит», семейство которых насчитывает более 20 моделей. В 1958—1965 годах выпускались фотоаппараты «Старт» с «прыгающей» диафрагмой нажимного типа и съемной пентапризмой; миниатюрный «Нарцисс» на 16-мм пленку; «Фотоснайпер».

60-е и начало 70-х годов стали поворотными в истории развития фотоаппаратостроения. Этот период характеризуется широким внедрением светоизмерения за объективом (опытный образец фотоаппарата «Пентакс Спотматик» (Япония, 1960 г.).

Введение фоторезистора на обратной стороне зеркала (1963 г.) открыло путь к промышленному использованию системы TTL. Это позволило выпустить автоматический фотоаппарат со светоизмерением по системе TTL (1967 г.). С 1964 года было начато производство первого советского фотоаппарата «Киев-10» с автоматической диафрагмой, а в 1974 году — его дальнейшей модификации «Киев-15 TTL».

Большое внимание было обращено на разработку узлов зеркала и видоискателя. Для наводки на резкость стали использовать коллективную линзу Френеля, микрорастр, фокусировочные клинья, появились легкосменяемые фокусирующие экраны.

В конце 60-х годов увеличилось производство высококлассных среднеформатных фотоаппаратов. Был выпущен отечественный «Киев-6». Затем на некоторый период наметился отход от кадра 6×6 к кадру 6×7 см. Под напором систем «Кодапак-126» и «Поляроид» недорогие среднеформатные фотоаппараты ушли с рынка.

70-е годы дали сменный видоискатель со встроенной экспонометрической системой и сервоприводом для автоматической установки диафрагмы; фотоаппарат с электронным затвором и автоматическим управлением экспозицией по системе TTL (1971 г.); измерение света, падающего непосредственно на фотопленку; измерение света при открытой диафрагме; автоматическое управление экспонированием с помощью компьютера; 35-мм фотоаппарат со встроенной вспышкой (1975 г.); первый многорежимный автомат (1977 г.); 35-мм фотоаппарат со встроенным микродвигателем для перемотки пленки и автоматической зарядки; широкое развитие средств отображения информации в поле зрения видоискателя; моторный привод; широкую гамму сменных объективов и других фотопринадлежностей. На выставке «Фотокино-1978» был продемонстрирован складной зеркальный фотоаппарат одноступенного процесса с автофокусировкой.

В конце 70-х — начале 80-х годов Киевское производственное объединение «Завод Арсенал» освоило новое поколение малоформатных фотоаппаратов с ламельным затвором: «Киев-17» (1977 г.), «Киев-20» (1982 г.) — с измерением света при открытой диафрагме, «Киев-19» (1985 г.) — при рабочей диафрагме.

В это же время ленинградцы поставили на производство «Алмаз-103»; красногорцы — «Зениты» моделей «10», «11», «12», «18», «19»; киевляне — «Киев-88»; «Киев-60 TTL».

Эти годы дали автофокус в малоформатном фотоаппарате; многопрограммное управление экспонированием; цифровую индикацию с помощью жидкокристаллических панелей, размещенных на корпусе фотоаппарата; многозональное измерение яркости и др.

А. ТРАЧУН

Фотографические реактивы

ЩЕЛОЧИ И ВЕЩЕСТВА, СОЗДАЮЩИЕ БУФЕРНОСТЬ

Щелочи повышают активность проявляющего вещества по восстановлению галогенидов серебра, а от величины кислотно-основной буферности в прямой зависимости находится скорость многих процессов, проходящих в фотографических растворах.

Углекислый натрий — Na_2CO_3 и $Na_2CO_3 \cdot 10H_2O$
Другие названия: карбонат натрия, сода. Мол. м. безводного вещества — 106,0, кристаллического — 286,0. Кристаллическая форма представляет собой бесцветные прозрачные кристаллы, выветривающиеся на воздухе; безводная — белый порошок, хорошо растворимый в воде (22 г в 100 мл). Раствор имеет щелочную реакцию. Безводную соду обычно называют кальцинированной. Применяется в проявителях (в цветных использовать не рекомендуется), а также в тонирующих растворах для создания щелочной среды и поддержания достаточной буферной емкости; для очистки стеклянной и эмалированной посуды.

Углекислый калий — K_2CO_3
Другие названия: карбонат калия, поташ. Мол. м. 138,21. Белый кристаллический порошок, хорошо растворимый в воде (53 г в 100 мл). Очень гигроскопичен, на воздухе становится пастообразным, образовывая $KHCO_3$. Используется в проявителях в качестве ускоряющего вещества, а также при скоростной сушке фотоматериалов и смачивании поверхности при глянцевании.

Тетраборнокислый натрий — $Na_2B_4O_7 \cdot 10H_2O$
Другие названия: тетраборат натрия, бура, боракс. Мол. м. 381,43. Белые или бесцветные мелкие кристаллы, растворимые в теплой воде (2,5 г в 100 мл.). Используется как слабая щелочь в медленноработающих выравнивающих черно-белых проявителях; для создания необходимой буферности раствора; в фиксажах; в некоторых отбеливающих растворах.

Кали едкое — KOH
Другие названия: гидроксид калия, гидроокись калия, гидрат окиси калия. Мол. м. 56,11. Белые гранулы, растекающиеся на воздухе. Ядовит! Хорошо растворяется в холодной воде (50 г в 100 мл при 0° С). Энергичное ускоряющее вещество. Входит в состав быстродействующих и высококонтрастных проявителей (проявитель с едкой щелочью быстро истощается), а также используется в тонирующих растворах.

Натр едкий — $NaOH$
Другие названия: гидроксид натрия, каустическая сода, каустик, гидрат окиси натрия. Мол. м. 40,0. Бесцветные или белые кристаллы, расплывающиеся на воздухе. Очень хорошо растворяется в воде (53 г. в 100 мл при 25 °С). Ядовит! Энергичное ускоряющее вещество. Входит в состав быстродействующих и высококонтрастных проявителей.

Борная кислота — H_3BO_3
Другое название — ортоборная кислота. Мол. м. 61,84. Бесцветные мелкие кристаллы. Слабая трехосновная кислота. Хорошо растворима в теплой воде, при 20°С — 5 г. Входит в мелкозернистые проявители, кислые фиксажи для создания слабо кислотной среды. Антисептическое средство.

Серная кислота — H_2SO_4
Другое название — купоросное масло. Мол. м. 98.08. Чистая кислота представляет собой тяжелую бесцветную малоподвижную жидкость. Это яд! Уд. вес. 1,84. Смешивается с водой в любых пропорциях. При составлении растворов кислоту приливают к воде. Применяется для приготовления бисульфита натрия; в отбеливающих, ослабляющих, усиливающих, некоторых фиксирующих растворах; с ее помощью удаляют желатиновый слой с фотопластинок.

Метаборат натрия — $NaBO_2 \cdot 4H_2O$
Другие названия: метаборнокислый натрий, кодалк. Мол. м. 137,8. Белый порошок или кристаллы, легко растворимые в воде (20 г. в 100 мл). Раствор имеет среднюю щелочность. Входит в состав медленнодействующих проявителей в качестве слабого ускоряющего вещества. Получается путем сплавления буры с едким натром. Используется в качестве щелочи в проявителях; для поддержания постоянной буферной емкости в останавливающих растворах; предохраняет от появления осадка в дубящих фиксажах.

Уксуснокислый натрий — $CH_3COONa \cdot 3H_2O$
Другое название: ацетат натрия. Мол. м. 136,09. Бесцветные кристаллические иголочки, легко растворимые в воде (47 г в 100 мл). Применяется для создания определенной величины кислотности в фиксирующих, останавливающих, тонирующих, стабилизирующих и отбеливающих растворах.

Натрий фосфорнокислый двузамещенный — $Na_2HPO_4 \cdot 12H_2O$
Другие названия: гидрофосфат натрия, гидроортофосфат натрия, динатрийфосфат. Мол. м. 358,17. Бесцветные или белые кристаллы, растворимые в воде (7,6 г), на воздухе выветриваются. Используется в отбеливающих растворах для создания буферности.

Калий фосфорнокислый однозамещенный — KH_2PO_4
Другие названия: дигидроортофосфат калия, фосфат калия, кислый фосфорнокислый калий, дигидрофосфат калия. Мол. м. 136,09. Белые кристаллы, легко растворимые в воде (20 г в 100 мл). Применяется в качестве вещества, увеличивающего буферную емкость растворов; используется в отбеливающих, останавливающих, проявляющих растворах.

Лимонная кислота — $C_6H_8O_7 \cdot H_2O$
Другое название: 2-окси-1,2,3-пропантрикарбоновая кислота. Мол. м. 210,14. Бывает безводной и кристаллической. Безводная форма — умеренно гигроскопична, кристаллическая — постоянна. Хорошо растворима в воде (59,4 г в 100 мл). Используется для создания pH; в цветных проявителях управляет градацией; применяется в усиливающих, тонирующих и фиксирующих растворах. Все сорта лимонной кислоты, кроме технической, пригодны для фоторабот.

Лимоннокислый калий — $K_3C_6H_5O_7 \cdot H_2O$
Другое название: цитрат калия. Мол. м. 324,42. Бесцветные, расплывающиеся на воздухе кристаллы, хорошо растворимые в воде. В комбинации с лимонной кислотой применяется для увеличения буферной емкости в тонирующих растворах; употребляется при усилении изображения.

Соляная кислота — HCl
Другие названия: раствор хлористого водорода, хлористоводородная кислота. Мол. м. 36,47. Концентрированная кислота — бесцветная слегка желтая жидкость. Иногда ее называют дымящей кислотой. Кислота ядовита! Применяется в процессах усиления, тонирования для создания кислотной среды.

Пирофосфат натрия — $Na_4P_2O_7$ и $Na_4P_2O_7 \cdot 10H_2O$
Другие названия: натрий фосфорнокислый пиро, натрий дифосфат, тетранатрийпирофосфат. Мол. м безводного вещества — 265,901, кристаллического — 446,051. Белый порошок или кристаллы, хорошо растворимые в воде. Применяется для создания соответствующей щелочности совместно с трифосфатом натрия в цветном проявителе.

Натрий фосфорнокислый — $Na_3PO_4 \cdot 10H_2O$
Другие названия: натрий фосфорнокислый третичный, тринатрийфосфат, натрий ортофосфат, фосфат натрия, трифосфат натрия. Мол. м. 343,97. Бесцветные кристаллы, хорошо растворимые в воде, легко выветриваются на воздухе. Его водный раствор — сильная щелочь. Используется в черно-белых и цветных проявителях для создания щелочности, в качестве ускоряющего вещества.

Уксусная кислота — CH_3COOH
Другое название: этановая кислота. Мол. м. 60,05. Бесцветная жидкость с резким характерным запахом. Ядовита! Слабая одноосновная кислота. Безводную кислоту называют «ледяной» (застывает при 17°С), 80% — уксусной эссенцией, 28% — пищевым уксусом. Хорошо смешивается с водой. Входит в состав слабокислых и дубящих фиксажей; останавливающих и тонирующих растворов. Применяется (2—3% раствор) при работе с цветными проявляющими веществами для споласкивания рук.

РАСТВОРИТЕЛИ ГАЛОГЕНИДА СЕРЕБРА

Вещества этой группы способствуют проникновению проявляющего вещества к глубинным центрам проявления и обеспечивают тем самым полное восстановление галогенида серебра там, где на него подействовал свет.

Калий роданистый — $KSCN$
Другие названия: сульфоцианид калия, роданид калия, тиоцианат калия. Мол. м. 97,18. Бесцветные кристаллы, легко растекающиеся на воздухе, хорошо растворимые в воде (69 г в 100 мл). Ядовит! Применяется как растворитель $AgHal$ и в качестве добавки в мелкозернистые проявители (1—1,5 г/л); входит в некоторые отбеливающие растворы. Добавление $KSCN$ в проявитель способствует уменьшению зернистости, несколько снижает светочувствительность негативного материала.

Натрий серноватистокислый — $Na_2S_2O_3$ и $Na_2S_2O_3 \cdot 5H_2O$
Другие названия: тиосульфат натрия, фиксажная соль, гипосульфит натрия. Две формы: безводная (мол. м. 158,12) и кристаллическая (мол. м. 248,12). В безводной форме — белый порошок, в кристаллической — твердые бесцветные кристаллы, хорошо растворимые в воде (70 г.). Основное вещество всех фиксажей; вводится в фиксирующие проявители, останавливающие и ослабляющие растворы.

Хлористый аммоний — NH_4Cl
Другие названия: хлорид аммония, нашатырь. Мол. м. 53,50. Белые кристаллы, хорошо растворимые в воде (37 г в 100 мл). Основная часть быстрых фиксажей, дополняет тиосульфат натрия. Применяется также в некоторых мелкозернистых проявителях. Ускоритель процесса фиксирования.

Аммоний роданистый — NH_4SCN
Другие названия: роданид аммония, аммония тиоцианат, сульфоцианид аммония. Мол. м. 76,12. Бесцветные либо желтоватые гигроскопичные кристаллы, очень хорошо растворимые в воде (63 г в 100 мл). Используется в проявителях в качестве растворителя галогенида серебра, а также в фиксирующих, тонирующих растворах. Ядовитое вещество!

Аммоний серноватистокислый — $(NH_4)_2S_2O_3$
Другое название: тиосульфат аммония. Мол. м. 148. Бесцветные кристаллы, расплывающиеся на воздухе, хорошо растворимые в воде. В растворе при взаимодействии тиосульфита аммония с галогенидами серебра образуются легко растворимые соединения. Используется в качестве главного вещества в составе быстрых фиксажей, в фиксирующих проявителях и отбеливающе-фиксирующих растворах.

Тиомочевина — $CS(NH_2)_2$
Другие названия: тиокарбамид, диамид тиоугольной кислоты. Мол. м. 76,12. Бесцветные либо белые кристаллы, растворимые в воде (9 г). Ядовитое вещество! Используется при тонировании, при фиксировании, отбеливании, для чернения изображения, для устранения дихроической вуали, а также в отбеливающе-фиксирующих растворах.

ОКИСЛИТЕЛИ СЕРЕБРА

С помощью этих веществ в фотоизображении образуются соли серебра, которые в процессе последующих фиксирования и промывки растворяются и вымываются из слоя.

Калий двухромовокислый — $K_2Cr_2O_7$
Другие названия: бихромат калия, дихромат калия, хромпик. Мол. м. 294,22. Темно-оранжевые кристаллы, хорошо растворимые в горячей воде (в обычной — 13 г в 100 мл). Ядовит! При взаимодействии бихромата с металлическим серебром изображения в присутствии серной кислоты образуются растворимые соединения серебра. Применяется в отбеливающих, а также в усиливающих, тонирующих, ослабляющих, обращающих растворах; для очистки посуды; задубливания фотослоя.

Калий железосинеродистый — $K_3[Fe(CN)_6]$
Другие названия: феррицианид калия, красная кровяная соль, гексацианоферрат (III) калия. Мол. м. 329,26. Красные кристаллы. Ядовит! Очень хорошо растворим в теплой воде, в обычной — 46 г. При взаимодействии с металлическим серебром изображения образует нерастворимое соединение серебра белого цвета. Водный раствор на свету нестоек. Применяется в отбеливающих, ослабляющих, усиливающих, тонирующих растворах.

Железная соль этилендиаминтетрауксусной кислоты.
Другие названия: трилон Fe, железная соль трилона Б; мононатриевая соль трилона Б; секвастрен NaFe; ЕДТА-NaFe; железонатриевый хелатон; БРО-1070. Соль представляет собой желто-коричневый порошок, растворимый в теплой воде. В комбинации с тиосульфатом натрия соль дает стойкий отбеливающе-фиксирующий раствор для обработки некоторых цветных негативных пленок и цветных фотобумаг. Железная соль трилона Б окисляет металлическое серебро, а тиосульфат натрия выводит его из слоя.

Медь хлорная — $CuCl_2 \cdot 2H_2O$
Другие названия: хлорид меди, сублимат. Мол. м. 170,49. Зеленые гигроскопичные кристаллы, очень хорошо растворимые в воде (раствор сине-зеленого цвета). Необходимо беречь от влаги. Используется в отбеливающих, а также в усиливающих, тонирующих растворах.

Калий марганцовокислый — $KMnO_4$
Другие названия: перманганат калия, марганцовокалиевая соль. Мол. м. 158,03. Темно-фиолетовые блестящие кристаллы, растворимые в воде (6 г в 100 мл), раствор малинового цвета. Сильный окислитель. Используется в отбеливающих, ослабляющих растворах, для контроля качества промывок, для удаления желтых пятен с негативов и позитивов.

Аммоний надсернокислый — $(NH_4)_2S_2O_8$
Другие названия: персульфат аммония, пероксисульфат аммония. Мол. м. 228,21. Белые кристаллы, впитывающие на воздухе влагу. Очень хорошо растворим в холодной воде (58 г в 100 мл), в теплой воде разлагается. Применяется в отбеливающих и ослабляющих растворах.

Сернокислая медь — $CuSO_4 \cdot 5H_2O$
Другие названия: сульфат меди, синий купорос, медный купорос. Мол. м. 249,69. Прозрачные стекловидные синие кристаллы, легко растворимые в воде (36 г в 100 мл). Ядовит! На воздухе кристаллы выветриваются. Растворы имеют синий цвет, кислую реакцию. Водные растворы очень стойки. Входит в состав отбеливающих растворов, тонирующих, окрашивающих изображение в пурпурные тона, усиливающих растворов.

Йод — J_2
Фиолетово-черные кристаллы, имеющие металлический блеск. В воде плохо растворим. Ядовит. Цвет растворов — бурый. Окислитель. Используется для удаления темных пятен от серебра с различных поверхностей с их последующей обработкой раствором тиосульфата натрия; вводится в некоторые ослабляющие и усиливающие растворы.

Гарантийный срок хранения химикалий различен: от 3 месяцев до 3 лет. На продолжительность хранения влияют и степень очистки химикалия от вредных примесей. Фотореактивы хранят при температуре 17 °С и относительной влажности воздуха 60—70%.

Т. МОСИНА

Окончание. Начало см. «СФ», 1986, № 5.

Александр Любавин «Эффектные» фильтры

До недавнего времени лишь узкому кругу кинооператоров и фотографов были доступны различные технические средства, повышающие художественную выразительность снимаемого сюжета и создающие необычные внутрикадровые эффекты. С появлением так называемых «эффектных» фильтров и трюковых насадок и у фотолюбителей появилась возможность расширить диапазон творческих методов и приемов.

О некоторых дифракционных, «звездных», «туманных» фильтрах и множительных призмах рассказывалось уже на страницах журнала («СФ», 1980, № 1, 8). В настоящее время отечественной промышленностью разрабатываются различные творческие фильтры, изготовлен экспериментальный набор «Фотохудожник». Продолжая знакомить читателей с другими группами «эффектных» фильтров и трюковых насадок, мы приводим рекомендации по изготовлению некоторых из них в домашних условиях.

Ассортимент «эффектных» фильтров, выпускаемых за рубежом фирмами «Кокин» (Франция), «Тиффен» (США), «B+W» и «Хама» (ФРГ), «Хойя» и «Кенко» (Япония) и другими, позволяет классифицировать их следующим образом:

— диффузионные фильтры, предназначенные для «смягчения» изображения; туманные фильтры, образующие на изображении эффект легкой дымки или тумана; фильтры, снижающие контраст изображения; одно- и многоцветные фильтры, включая «оттененные», окрашивающие изображение или его часть в различные цвета; звездные фильтры, образующие вокруг ярких источников света многолучевые «звезды» (звездный эффект); дифракционные фильтры, создающие цветовые звездные и другие эффекты; множительные насадки, предназначенные для многократного повторения изображения в одном кадре; бифокальные насадки, обеспечивающие резкость дальних и макропланов, и другие.

«Эффектные» фильтры изготавливаются либо в круглой оправе, либо прямоугольной формы. Прямоугольные фильтры устанавливаются в фильмодержатель (см. фото), который закрепляется на наружной оправе объектива и имеет гнезда для одновременной установки сразу нескольких фильтров различных групп.

ДИФФУЗИОННЫЕ ФИЛЬТРЫ

Эти фильтры предназначены для общего или частичного снижения (смягчения) резкости изображения, приглушения мелких второстепенных деталей.

При промышленном методе изготовления некоторых видов диффузионных фильтров на поверхность материала наносится слой бесцветной желатины различной плотности либо на поверхности формируются рассеивающие элементы в виде концентрических колец, выступов, лунок и т. п., которые отклоняют падающие на них лучи. При этом вокруг световых пятен на темном фоне образуются слабые ореолы. Применение этих фильтров наиболее эффектно при съемке в контровом освещении. Максимальная степень смягчения изображения осуществляется при полностью открытой диафрагме объектива. Ввиду увеличения светорассеяния эти фильтры несколько снижают контраст изображения.

Существуют различные виды диффузионных фильтров.

Диффузионные сплошные фильтры (рис. 1, 2) осуществляют «смягчение» по всему полю изображения.

Диффузионные полуфильтры (рис. 3, 4) имеют совершенно чистую половину своей поверхности, а другой половиной смягчают только часть изображения.

Диффузионные фильтры с прозрачным центром (рис. 5, 6) имеют посредине прозрачную чистую поверхность, в пределах которой изображение не претерпевает изменений, в то время как остальная часть изображения смягчается. Это позволяет выделять наиболее важные детали сюжета.

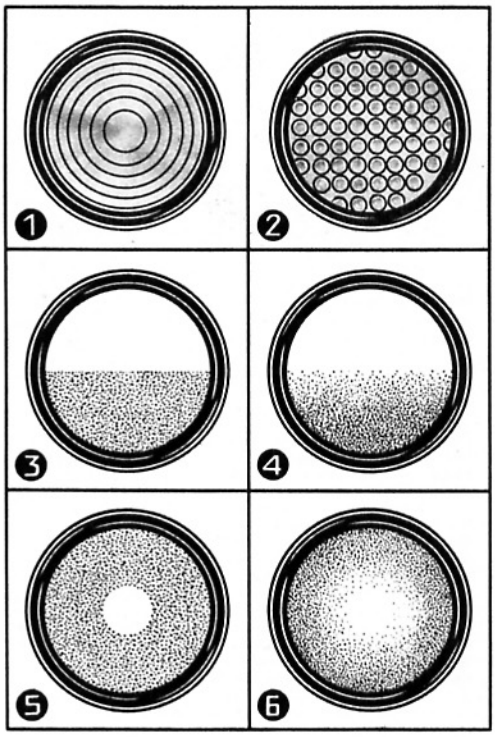


РИС. 1—6

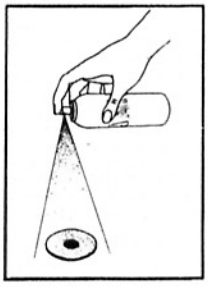


РИС. 7

Динамичные диффузионные фильтры имеют прозрачный центр и разнообразные структурные рисунки на материале покрытия фильтра. Их использование придает изображению динамичный характер. Центральная его часть воспроизводится без изменения, а все вокруг нее принимает вид спиралевидных завихрений, «ливневых потоков», концентрических размытых окружностей и т. п.

Сетчатые диффузионные фильтры представляют собой сетку, заформованную в стекле, прошедшем затем шлифовку и полирование. Размеры ячеек сетки и ее цвет однородны по всей поверхности фильтра. С изменением размера ячейки изменяется плотность фильтра. Сетки могут иметь различную окраску (черного, белого, красного и телесного цвета), придающую изображению кроме «смягчения» соответствующий оттенок.

Изготовление диффузионных фильтров. Некоторые виды диффузионных фильтров несложно изготовить в домашних условиях. В качестве заготовок можно использовать тщательно отмытые от эмульсии стеклянные фотопластинки, а также ультрафиолетовый светофильтр.

Горизонтально расположив заготовку-пластинку, на нее с расстояния 30—40 см напыляют лак для волос из аэрозольной упаковки (рис. 7). Лак наносят несколькими слоями, давая возможность каждому слою просохнуть перед нанесением последующего. Степень неоднородности поверхности фильтра, обуславливающая силу будущего эффекта, зависит от расстояния, с которого производится распыление лака (точнее, от размеров капель лака), и числа нанесенных слоев.

Полуфильтр изготавливается с помощью маски — небольшого листа бумаги, которым перекрывают половину поверхности заготовки. Предварительно маску приклеивают к заготовке резиновым клеем, а после высыхания нанесенного лака удаляют ее вместе с остатками клея. Образующуюся при этом резкую границу (рис. 3) можно сделать плавной (рис. 4), немного отогнув край маски перед напылением лака. На практике диффузионные полуфильтры могут понадобиться, когда необходимо «смягчить» часть изображения, имеющую прямолинейную или близкую к ней границу с нетребующей смягчения другой частью.

Технология изготовления диффузионного фильтра с прозрачным центром (рис. 5) аналогична. Для образования плавной границы перехода (рис. 6) круглую маску следует закрепить на небольшом расстоянии от заготовки.

Если лак был нанесен неудачно, его можно легко смыть теплой водой. «Водобоязнь» лака необходимо учитывать при использовании таких самодельных фильтров. Наилучший способ защиты их поверхности — установка другого чистого стекла на лаковое покрытие. При этом фильтр прямоугольной формы следует окантовать с помощью клейкой ленты.

ТУМАННЫЕ ФИЛЬТРЫ

Туманные фильтры используются для создания эффекта тумана, дымки, снижения контраста и степени насыщенности цвета

изображения. Благодаря рассеивающему эффекту эти фильтры несколько смягчают изображение и создают ореолы вокруг ярко освещенных объектов.
При промышленном методе изготовления туманные фильтры представляют собой полупрозрачные стеклянные пластины, полученные путем травления или разбрызгивания по поверхности стекла белесоватого красящего вещества (например, водного раствора титановых белил) с последующим наложением предохранительного стекла и окантовкой. По другой технологии — это склеенные прозрачные стеклянные пластины с рассеивающим веществом, помещенным между ними. Чем плотнее слой рассеивающего вещества, тем «гуще» туманный эффект. Однако в отличие от настоящего, искусственный туман одинаково «ляжет» на ближние и дальние планы. Это обстоятельство необходимо учитывать при съемке для правильного выбора соотношения освещенностей этих двух планов.

Изготовление туманных фильтров. Простейшие туманные фильтры можно изготовить самостоятельно при помощи белой нитроэмали в аэрозольной упаковке (КО-174), используя методику изготовления диффузионных фильтров. При этом очень важно добиться при окраске стекла мелкодисперсного разбрызгивания капель. Туманные фильтры можно изготовить сплошными, с прозрачным центром и оттененными.
Оттененный туманный фильтр похож на полуфильтр с плавной границей перехода, растянутой от середины до края фильтра. Плотность оттененного фильтра на окрашенной половине плавно изменяется от максимального значения по краю до нулевого значения в середине. Вторая половина фильтра чистая.
При применении туманных фильтров образуемый эффект максимален при полностью открытой диафрагме. Следует также учитывать, что прозрачный центр одного и того же фильтра при применении объективов с большим фокусным расстоянием проецируется на пленку более крупно, граница перехода на изображении получается более плавной, чем при съемке с короткофокусными объективами.

КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

Фотографии на вкладке иллюстрируют результаты практического использования «эффектных» фильтров.
Снимки в левой части вкладки сделаны с использованием диффузионного фильтра (рис. 1) в пейзажной съемке и фильтра (рис. 5) в портретной съемке.
В правой части вкладки показано использование цветных и многоцветных фильтров: полуфильтра и многоцветной множительной призмы, о которых будет рассказано в следующем номере.

(Окончание следует)

Компьютер в фотокамере

Компьютер необратимо входит в нашу жизнь. Его уже изучают в начальной школе. Правда, еще не все представляют, для чего он может быть полезен в конкретных повседневных делах. Поэтому одни постигают тайны его «интеллекта», достойного всяческого уважения, несмотря на то, что он искусственный. Другие, не утруждая себя процессом познания, утверждают, что компьютер ограничивает их творческие возможности.
В фотографии компьютер уже сейчас способен взять на себя все информационное, техническое и химическое обеспечение процесса получения конечного результата — снимка. Он безжалостно заставляет фотографа ежедневно доказывать свою способность к творчеству, так как тот опыт, который раньше профессионал добывал десятками лет упорной работы, компьютер теперь «дарит» начинающему за месяцы, недели. В этой статье мы покажем возможности, предоставляемые компьютером фотографу при съемке — наиболее ответственной операции.
В 1985 году японская фирма «Минолта камера» разработала систему, в которую вошли две камеры «Минолта-7000» и «Минолта-9000»; 24 новых объектива с f от 24 до 600 мм, в том числе пять объективов — с переменным фокусным расстоянием (один из них асферический) и один макрообъектив; две вспышки — «2800 AF» и «4000 AF»; три задние крышки, две из них программируемые; три различных источника питания для камеры, один из них выносной; инфракрасное дистанционное управление, работающее на расстоянии до 60 м; проводное дистанционное управление; четыре сменных фокусирующих экрана, угловой видоискатель; корректирующие линзы, светофильтры и другие принадлежности.
С любым из объективов камера «Минолта-7000» автоматически наводится на резкость в диапазоне освещенностей от 2 до 18 Ev при светочувствительности пленки 100 ASA/ISO независимо от дистанции съемки. Каждый же объектив снабжен встроенной интегральной схемой. Фокусирование производится по небольшому прямоугольнику в центре видоискателя (практически — по точке) предварительным нажатием спусковой кнопки. При этом мотор, расположенный в камере, через механическую систему передач перемещает оптические блоки объектива. Перемещение сопровождается индикацией под кадром: красная стрелка показывает направление перемещения плоскости резкого изображения от камеры или к камере. При совпадении ее с плоскостью снимаемого предмета загорается зеленый круглый индикатор (этот момент может сопровождаться звуковым сигналом). Не отпуская кнопку, фотограф производит кадрирование, затем спуск затвора дожатием кнопки. При автоматической наводке на резкость спуск затвора заблокирован до окончания процесса, то есть до загорания индикатора и появления звукового сигнала.
Если наводка на резкость идет вручную, затвор не блокируется, а вся индикация сохраняется.
Уникальность камеры «Минолта-7000» прежде всего в ее прецизионном устройстве автоматической наводки на резкость, в основу которого положен фазовый детектор с мозаичным чувствительным элементом, состоящим из 128 отдельных сегментов. Аналоговый сигнал с чувствительного элемента преобразуется в цифровой и поступает на обработку в микрокомпьютер с оперативной памятью 4К байтов. Одна двоичная цифра называется битом. Единица количества информации, равная 8 битам, получила название байта. В один байт записывается двоичный код одной буквы или двух десятичных цифр. $K = 2^{10} = 1024$.
Электронная схема компьютера состоит из двух 8-битовых ЭВМ и шести интегральных схем, что в целом эквивалентно 150000 транзисторам. Микрокомпьютер управляет электромотором, перемещающим оптические блоки объектива, а центральный процессор — работой всех устройств камеры. Каждый объектив снабжен собственным запоминающим устройством, которое передает в центральный процессор данные о перемещении оптических блоков и положении диафрагмы.
При яркости объекта меньшей 2 Ev, а также в полной темноте автоматическое фокусирование камеры производится с помощью инфракрасной подсветки от вспышки. («2800 AF» обеспечивает подсветку на расстоянии до 5 м.) Камера «Минолта-7000» может работать в четырех режимах: по жесткой программе; с приоритетом диафрагмы; с приоритетом выдержки; с независимой произвольной установкой выдержки и диафрагмы.
Жесткая программа отличается от уже применявшихся наличием автоматической коррекции максимальной экспозиции, соответствующей максимальному значению диафрагмы используемого объектива в зависимости от его фокусного расстояния. Коррекция производится при f, равном 35 и 105 мм. Другая ее особенность — возможность корректировать соответственно значение диафрагмы или экспозиции так, что Ev остается постоянным. Если скорректированная программа не была использована в течение 10 с, то она автоматически стирается. Предусмотрена кнопка оперативного возврата к жесткой программе из любого режима.
Камера может использовать автоматический ввод чувствительности пленки (международное обозначение DX). Код чувствительности пленки нанесен комбинацией токопроводящих слоев на поверхности кассеты и считывается линейкой контактов камеры после вложения кассеты.
ИФО «2800 AF» и «4000 AF» могут работать с камерой в перечисленных четырех режимах, автоматически «вписываясь» в них с использованием измерения через объектив чувствительным элементом камеры. При освещении предмета различными источниками, в том числе и дневным светом, вспышка только добавляет недостающую часть светового потока. На жесткой программе при увеличении начальной освещенности предмета свыше 12 Ev вспышка автоматически переключает экспозицию с 1/60 на 1/100 с. Особого внимания заслуживает система измерения освещенности изображения в кадре и коррекция экспозиции или диафрагмы при наличии в кадре предметов, сильно отличающихся по контрасту, для оптимального использования оптической широты пленки.
Система светоизмерения «Минолта-7000» детально не описывается фирмой. Можно, не боясь ошибиться, предположить, что здесь также используется мозаичный чувствительный элемент. Аналоговый сигнал с этого элемента преобразуется в двоичный цифровой, поступает в микропроцессор и там обрабатывается. После этого команды выдаются на затвор и диафрагму. Численные значения выдержки и диафрагмы (в десятичной системе) высвечиваются на ЖК дисплеях наверху камеры и под кадром в видоискателе. Совершенство обработки определяется программой, введенной в микрокомпьютер, ее алгоритмом, различным у камер «Минолта», «Никон», «Кэнон», «Мамия».
Для сюжетов с контрастными объектами на камерах многих фирм появилась кнопка «AE Lock» (AEL) для мгновенного ввода коррекции. В зависимости от того, светлее или темнее мелкие контрастные предметы общего фона, заполняющего кадр, программа может быть скорректирована в пределах ±2Ev, что соответствует разумным пределам использования фотографической широты современных цветных пленок. Для тех, кто обладает особым виденьем кадра, предусмотрена ручная коррекция ±4Ev.
В пределах ±2Ev уровень коррекции вычисляет компьютер. Качество коррекции определяет также алгоритм и объем памяти камеры. В памяти, в двоичном коде хранится опыт «предков» — информация, полученная за многие годы тщательного отбора лучших снимков.
И этот опыт практически мгновенно преподносится в подарок снимающему современной камерой. Световая модель кадра в видоискателе сравнивается с подходящей моделью из «кладовой» памяти. Компьютер принимает решение о величине коррекции и передает ее на управление экспозицией и (или) диафрагмой. Время для сравнения и принятия решения ограничено временем реакции фотографа от момента окончания компоновки кадра до спуска затвора.
Современные вычислительные устройства и их элементы имеют время наработки на отказ, исчисляемое тысячами и десятками тысяч часов, что на много порядков превышает «чистое» время работы фотокамеры за многие годы ее эксплуатации.
Это достаточно убедительно свидетельствует о надежности фотокомпьютера. Автоматическая сборка отдельных узлов, автоматизированная сборка камеры в целом, полная проверка функциональных и эксплуатационных параметров каждого экземпляра камеры и объектива на диагностическом стенде позволяют фотографу не проявлять заботы о безотказности работы системы.
Введение автоматической наводки на резкость в «Минолта-7000» и другие усовершенствования не сделали ее более дорогой, чем предшествующая ей автоматическая камера «Минолта-700».
Компьютер совершенствуется, он завтра откроет новые возможности в фотографии, и фотографы должны быть к этому готовы.

О. СЕРБИНОВ

Свидетельства обвинения

Не так давно в ГДР представилась возможность впервые показать фотографии, рассказывающие о творчестве прогрессивных чилийских фотомастеров в условиях военной диктатуры. Об этом пишет в своей статье М. Варгас на страницах журнала «Фотография» (ГДР).

Опубликованные здесь работы являются частью выставки, которая очень короткое время демонстрировалась в Сантьяго под девизом — «В защиту свободы и права на свободное выражение мнения». Спустя несколько дней выставка была закрыта полицией и почти вся уничтожена.

В экспозиции были собраны работы, повествующие о днях протеста в 1983 и 1984 годах, об актах террора и насилия диктатуры.

Объединение независимых фотографов Чили, организовавшее выставку, хотело тем самым обратить внимание мировой общественности на положение его членов и их основные проблемы и, в первую очередь, на постоянные репрессии, выражающиеся в форме запрещения свободы творчества, тотальной цензуры.

В этом Объединении, основанном в 1979—1980 годах, состоит в настоящее время более 60 процентов всех прогрессивных фотографов Чили. Они принадлежат к наиболее активным силам, выступающим против официального стиля культурной жизни, навязанного диктатурой.

Сегодняшнее положение чилийских фотографов сложно во многих отношениях. Сильно урезанные возможности публикаций и низкая оплата приводят многих буквально к нищенскому существованию.

Угрозы, преследования, надругательства и аресты стали фактами повседневной жизни прогрессивных фотографов. И тем не менее именно фотография стала в Чили одной из форм протеста.

Для чилийской фотографии, существующей в условиях жестокой реальности, характерна особая специфика. Значение фотографии в Чили определяется не только содержанием тех или иных снимков, но и непосредственной практической их пользой. Например, снимок, запечатлевший арест патриота, может стать доказательством того, что этот человек вовсе не пропал без вести, как было объявлено властями.

Миссия прогрессивной чилийской фотографии — разоблачать вопиющие факты беззакония и делать их достоянием общественности.

«Камеры-обманки»

Какие только невероятные формы не принимала фотокамера за время своего существования! Об этом пишет американский журнал «Попьюлар фотографи».

Одним из интересных типов закамуфлированных, или, как их еще называли, детективных камер можно считать аппараты, сконструированные в виде книг, альбомов.

Еще до того как была изобретена фотография, была известна своеобразная камера-обскура, которая в собранном виде выглядела, как большой фолиант. Время ее создания датируется концом XVIII столетия. Сохранились не только ее рисунки и чертежи, но и сама камера.

Идея создания первой камеры-книги принадлежала некоему Томасу Боласу, ему же приписывают авторство термина «детективная камера». Впервые о ней упоминается в 1881 году. А в 1886 году такие камеры стали производиться серийно.

Приблизительно тогда же были созданы камеры в форме фотоальбомов, а в 1890 году была изобретена камера-книга, в которой уже использовались не пластинки, а катушечная пленка.

Выдающейся в своем роде «скрытой камерой» стала миниатюрная камера-книга, которую изобрел секретарь-редактор французской Палаты депутатов Рене Милло. Хотя фотографировать в Палате во время заседаний строжайше запрещалось, Милло ухитрялся это делать. С 1909 по 1938 год он интриговал публику, время от времени помещая эти фотографии на страницах журнала «Иллюстрасьон». В те времена «скрытые камеры» стоили недорого — около 25 долларов, а теперь их сохранившиеся экземпляры оцениваются в несколько тысяч долларов.

В 80-е годы прошлого века стали появляться иные «камеры-обманки» — так называемые «дамские камеры» в форме элегантных сумочек или кошельков, чаще всего из замши и кожи, украшенные золотыми монограммами, перламутровыми узорами. Самой экзотичной моделью подобного рода была камера «Помпадур», изобретенная в 1906 году. Она представляла из себя кожаную дамскую сумочку У-образной формы на серебряной цепочке, отделанную серебряными украшениями. Когда эту «сумочку» открывали, то обнаруживалось, что в одном отделении помещается полный косметический набор: пудра, губная помада, зеркальце и расческа, а в другом — сам аппарат.

Встречались и другие необычные камеры — в форме фляжек, графинов, детских игрушек, из которых выскакивали мышки или змейки, и многие другие. Но большой популярности они не приобрели, так как были всего лишь дорогими игрушками.

«Уорлдпрессфото-86»

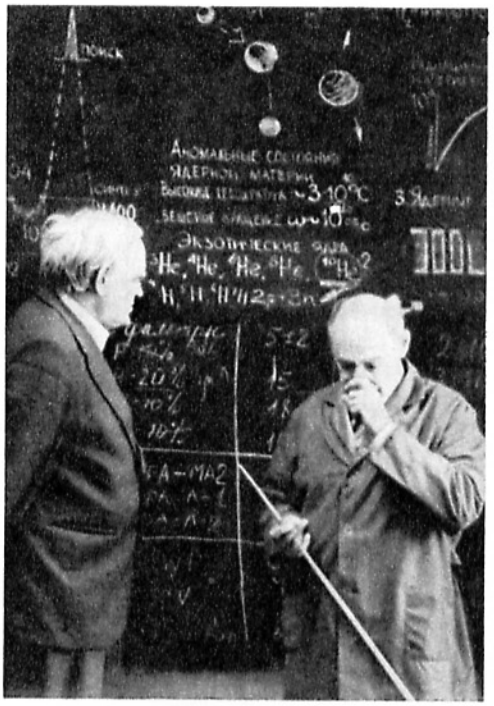
С 1 по 8 февраля 1986 года в Нидерландах состоялось заседание жюри 29 Международного конкурса «Уорлдпрессфото», в работе которого приняла участие делегация Союза журналистов СССР. Заседания жюри конкурса, как и прежде, проходили в здании голландской авиакомпании «КЛМ» в Амстердаме.

Конкурс этого года был самым представительным за всю историю существования «Уорлдпрессфото»— не только по числу участников, но и по профессиональному уровню фотографий, присланных на конкурс. В нем участвовало 5398 снимков, авторами которых были 867 фотокорреспондентов из крупнейших агентств, газет и иллюстрированных периодических изданий 55 стран мира. Самыми крупными на конкурсе были коллекции фотографий из США, Франции и СССР.

В состав жюри под председательством заведующего бюро журнала «Штерн» в США Дитера Штайнера (ФРГ) входили: Мерион Схют-Кулемей — директор «Трансуорлд фичерз» (Голландия), Иштван Бара — главный редактор фотослужбы МТИ (Венгрия), Говард Чапник — президент фотоагентства «Блэк стар» (США), Брин Чэмпбелл — фоторедактор «Иллюстрейтед Лондон ньюс» (Великобритания), Кристиан Кайоль — фоторедактор «Либерасьон» (Франция), Юрий Головятенко — главный редактор ГРФИ АПН (СССР), Сигэрд Хеннум — директор «Афтенпостен» (Норвегия), Ви Бенг Хаут — фоторедактор «Стрей таймс» (Сингапур).

Процедура присуждения призов не отличалась от предыдущих лет, если не считать, что тема «искусство» была выделена в отдельную категорию, равно как и «наука и техника». Новым было учреждение венгерским туристическим агентством премии Ференца Листа в ознаменование 175-летия со дня рождения и 100-летия со дня смерти композитора. Премия составляла 1000 долларов и присуждалась за фотографию, наиболее глубоко отражающую важную роль музыки в культуре и повседневной жизни общества. Было и еще одно нововведение: в этом году фонд «Уорлдпрессфото», помимо своей традиционной выставки, решил организовать выставку «Искусство Уорлдпрессфото», куда отбирались фотографии, не победившие на самом конкурсе, но представляющие интерес с точки зрения фотоискусства. Выставка будет демонстрироваться в нескольких странах. В отобранную для этой выставки коллекцию попало значительное число работ советских фотомастеров; это начинание представляется полезным — если раньше хорошие фотографии, пусть и не отвечающие высшим требованиям профессиональной фотожурналистики, пропадали для широкой аудитории, то теперь они будут демонстрироваться наравне с лучшими пресс-фотографиями года и, несомненно, вызовут большой интерес публики.

В этом году победителями конкурса стали фотографы из США (наибольшее число призов), Франции, СССР, Канады, Швеции, ЧССР, Польши, Колумбии, ФРГ, Великобритании. Первый приз получила фотография французского автора Франка Фурнье, работающего на нью-йоркское фотоагентство «Контакт пресс имиджс», называется она «Агония Омайры Санчес». На снимке изображена 13-летняя девочка, погребенная под обломками дома, который рухнул в результате извержения вулкана в ноябре прошлого года в Колумбии. Мы видим девочку еще живой, но спасти ее, увы, не удалось.



БОРИС БАБАНОВ (СССР)
В ПОИСКАХ НОВЫХ ИСТОЧНИКОВ ЭНЕРГИИ

КЭРОЛ ГУЗИ (США)
ОТЕЦ И СЫН

Среди шести фотографий, претендовавших на звание лучшей пресс-фотографии 1985 года, были и две советские: одна из серии В. Вяткина «Руки хирурга», вторая — А. Гращенкова «Будь счастлив и здоров, сынок!».

К моменту финального голосования за лучшую фотографию года члены жюри с удивлением отметили, что на каждом из претендующих снимков — дети, и это было весьма характерно для общей атмосферы конкурса нынешнего года.

Приз Оскара Барнака завоевала серия американского журналиста Д. Тернли «Южная Африка. 1985», остросоциальный рассказ в фотографиях, гневно осуждающий политику апартеида.

Успех советских фотомастеров был в этом году беспрецедентным: четыре «золотых глаза» в четырех категориях из девяти, четыре золотые медали за вторые и третьи места (серебряные и бронзовые награды на конкурсе не присуждаются). «Золотые глаза» завоевали уже упоминавшийся В. Вяткин в категории «наука и техника», С. Гунеев в категории «спорт» (одиночные фотографии), А. Гращенков в категории «счастливые события», А. Макаров за серию «Майя Плисецкая —40 лет в балете» в категории «искусство». Золотых наград удостоены А. Поляков за фотографию «Болельщики» в категории «счастливые события», В. Чистяков за фотографию «Извержение вулкана» и Б. Бабанов за снимок «В поисках новых источников энергии» в категории «наука и техника». Еще один приз присужден Владимиру Вяткину в категории «повседневная жизнь» за кадр «На страже Афганистана».

Характеризуя в целом фотографии, присланные в этом году на конкурс, можно отметить, что широкое отражение нашла встреча на высшем уровне в Женеве. Основную массу снимков в категориях «новостей» составляли репортажи из «горячих точек» планеты (Ливан, Иран), с места наиболее сенсационных событий (извержение вулкана в Колумбии, землетрясение в Мексике, голод в Эфиопии и др.).

Для более активного участия советских фотожурналистов в этом международном конкурсе следовало бы в дальнейшем шире привлекать к формированию коллекции республиканские и областные журналистские организации.

Ю. ГОЛОВЯТЕНКО,
член жюри конкурса
«Уорлдпрессфото»

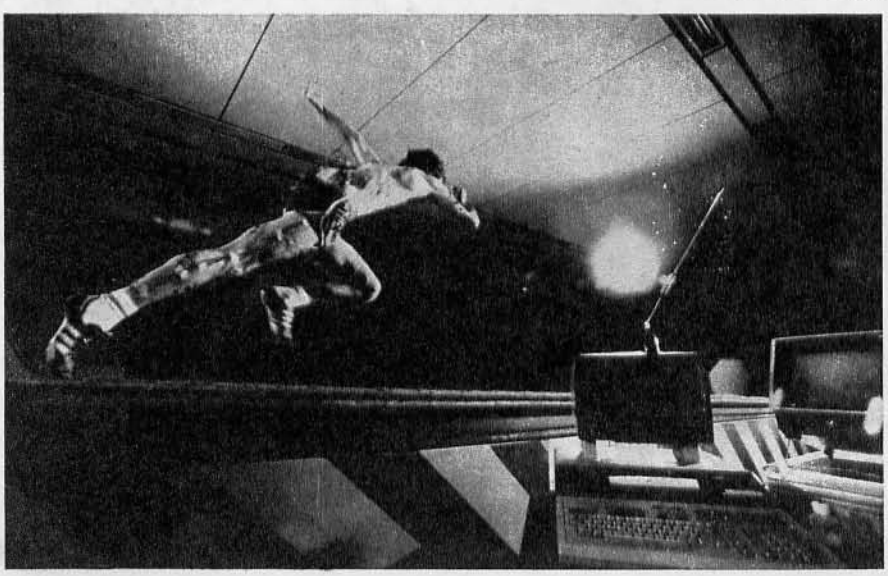
АЛЕКСАНДР ГРАЩЕНКОВ (СССР)
БУДЬ СЧАСТЛИВ И ЗДОРОВ, СЫНОК!

ДЭВИД ТЕРНЛИ (США)
ЮЖНАЯ АФРИКА. 1985 г.
Приз Оскара Барнака

АЛЕКСАНДР МАКАРОВ (СССР)
МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ — 40 ЛЕТ В БАЛЕТЕ (ИЗ СЕРИИ)

ЭРИК ЛЬЮС (США)
СЛИШКОМ МОЛОДАЯ, ЧТОБЫ ПОГИБНУТЬ

ПЕТЕР ГИНТЕР (ФРГ)
ИЗУЧЕНИЕ ПЕРЕГРУЗОК В СПОРТЕ



«Уорлдпрессфото-86»

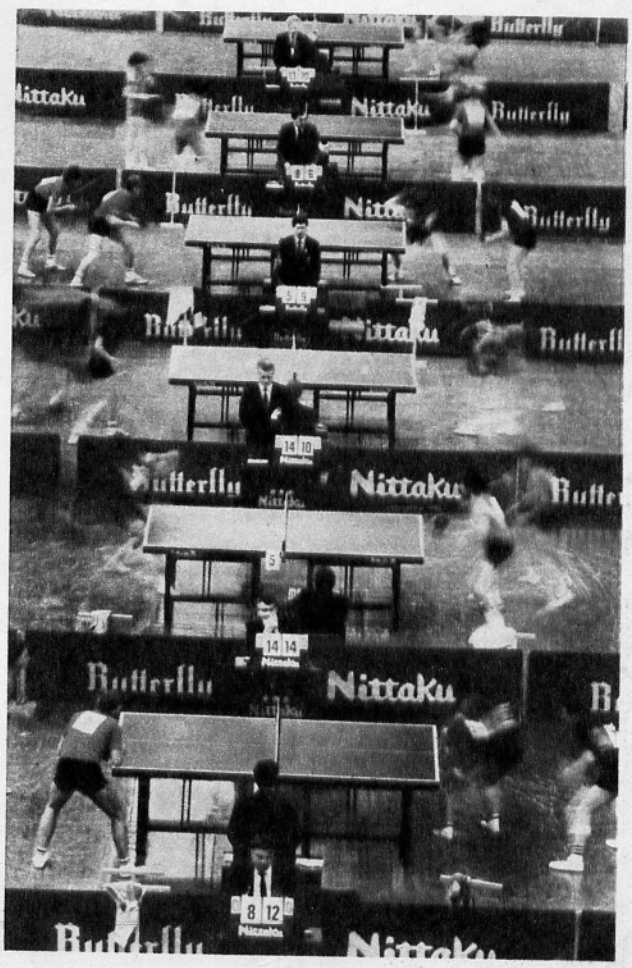
ЭРНО (ФРАНЦИЯ)
ЧЕМПИОНАТ МИРА ПО МЕТАНИЮ БУМЕРАНГА

Л. ДЗИКОВСКИ (ПОЛЬША)
ФИНАЛ РОНДО

МАРК ВЕКСЛЕР (США)
ГОСПИТАЛЬ ДЖУДЖИН

ДЭВИД ПАРКЕР (США)
СПАСЕНИЕ ЗАЛОЖНИЦЫ

СЕРГЕЙ ГУНЕЕВ (СССР)
ЧЕМПИОНАТ МИРА ПО НАСТОЛЬНОМУ ТЕННИСУ



Цена 70 коп.
Индекс 70869